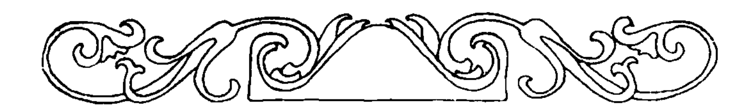
NEUE MUSIK-ZEITUNG



XXXVIII. Jahrgang

1917



Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig



K. Hofbuchdruckerei Zu Gutenberg Carl Grüninger (Klett & Hartmann) Stuttgart.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 1

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Kleine Betrachtungen über Künstlerisches.

Von WALTER ABENDROTH (München).

I. Einfall — Gedanke — Schöpfung.

enn wir uns einmal den Weg klar machen wollen, den ein Kunstwerk in seiner Entstehung durchläuft bis zu dem Punkt, wo es als abgeschlossenes Ganze in die Erscheinung tritt, so dürfen wir dabei zunächst nicht an die Arbeiten des Genies herantreten. Vielmehr sind wir genötigt, soll sich hierfür ein klärender Ueberblick ergeben, den langsamen, aber sicheren Werdegang ins Auge zu fassen, den ein Werk nimmt unter den Händen eines planmäßig Schaffenden, der mit kühler Ueberlegung den Stoff angreift und verwertet. Das Genie tut dies ja nicht, sondern sein Schaffen gleicht einem Fieberzustande. Wir werden auf diese eigentümliche Erscheinung weiter unten zurückzukommen haben. Wie gesagt, Klarheit über die einzelnen Momente und Staffeln des Produktionsvorganges kann uns nur die Betrachtung des gewöhnlichen, durchschnittlichen geistig Schaffenden ergeben. —

Jede Schöpfung ist in allererster Linie abhängig von einer Grundbedingung, die aber unabhängig ist von jeder Willkür und nur ungezwungen eintreten kann und soll. Diese Grundbedingung nennen wir den Einfall: er ist ein Befruchtungsvorgang, den die Seele durch den Geist erfährt. Der Einfall kommt demnach aus dem Innern und bleibt auch im Innern. Seine Veranlassung kann er aber von außen haben; er kann, und dies wird gerade häufig der Fall sein, aufleuchten als ein Geistesblitz, während die Seele ganz an die Betrachtung, die Aufnahme der Außenwelt hingegeben ist. Dieser Vorgang vollzieht sich schnell, plötzlich und absolut in der engeren Welt der Individualität. Der Einfall ist daher das, was dem späteren Werk vor allen Dingen das persönliche Gepräge gibt. Er ist das eigenste Eigentum dessen, zu dem er kommt. Anders verhält es sich schon mit dem Gedanken, der die zweite Stufe des schöpferischen Werdeganges bildet. Der Gedanke fixiert den Einfall und spinnt ihn fort. Er zieht seine Konsequenzen und zwingt diese unter die Gesetze der Ordnung, welche den Einfall selbst umwandelt in einen deutlichen Gedanken. Nun aber gehört der zum Gedanken gewordene Einfall nicht mehr den eigenen Tiefen der Individualität an, sondern der Welt der Ordnung, und diese ist das Urprinzip der Allgemeinheit, der belebten Außenwelt. Der Gedanke macht sich durch seine Eigenarbeit und die Unterwerfung unter eine allgemein gültige Ordnung bereit und reif, hinauszutreten in die Außenwelt, welche voller Bedingungen ist, und in der der bloße Einfall wirkungslos wäre, wäre er nicht durch seine Umwandlung zum Gedanken in Gesetzmäßigkeit gefügt worden. Jetzt erst vollzieht sich der eigentliche Prozeß der „Schöpfung“. Der gewachsene und gereifte Gedanke soll „ein Kleid erhalten, das sowohl ihm selbst gut paßt und ansteht, als auch der Außenwelt sich sympathisch und harmonisch anpaßt! Es tritt jetzt dasjenige Glied der individuellen Innerlichkeit in Kraft, welches das äußerlichste ist, und hauptsächlich die Berührung von Innen und Außen herstellt: die wägende Klugheit! Dieser letzte Schaffensakt ist der bewußteste. Das werdende Werk löst sich in diesem Augenblick völlig ab von der Persönlichkeit und wird mit eigener Lebenskraft ausgerüstet, der allgemeinen Welt geschenkt. Das sind also die drei Stufen des Werdeganges: Der Weg führt die „Idee“ aus der Welt der Persönlichkeit durch die Welt der Ordnung in die Welt der Form! — Eines ist aber jetzt vornehmlich zu berücksichtigen. Nämlich die merkwürdige Tatsache, daß diejenigen Kunstwerke, die diesen Lauf so durchmachen, daß an ihnen die Stufenfolge der Entwickelung derartig klar wird, nicht eigentlich zu einer mächtigen Lebensfähigkeit gelangen, wie solche Werke, welche wir „genial“ nennen. Da müssen wir noch mit einem Faktor rechnen, der dem großen Kunstwerk seine eigentümliche Weihe verleiht. Das ist die „Inspiration“. Inspiration ist keineswegs bloß Einfall. Es ist die Prometheusflamme, die das schaffende Genie ergreift und jenes merkwürdige Fieber erzeugt, in dem Einfall, Gedanke und Schöpfung ihre „horizontale“ Folge verlieren und „vertikal“ wirken, zu gleicher Zeit, indem eines das andere zugleich findet und schafft! Hier geschieht das Außerordentliche, daß die schaffende Kraft in demselben Momente das Werk sich selbst erringt, abringt und hingibt! Daher die fiebernde Erregung des genialen Schöpfers! Daher sein Leben zwischen höchster Wollust und tiefsten Schmerzen in solchen Augenblicken! Denn dann lebt der Schöpfer zu gleicher Zeit in jenen drei Welten, die wir oben bestimmten! Dann verstehen wir vielleicht erst richtig, was das ist: Universalität des Genies!

II. Ueber musikalisches Meditieren.

Unter den Künsten nimmt die Musik in mehr als einer Beziehung eine exzeptionelle Stellung ein, sowohl, was die Produktion anlangt, als auch, wenn es sich um die Auf-

nahme eines musikalischen Kunstwerkes handelt. Hier soll nun einmal nur von diesem Zweiten, dem Empfangen des Werkes durch den Zuhörer, die Rede sein. Es ist kein Zweifel, daß im allgemeinen Werke der Malerei, der Plastik und der Literatur einen stärkeren und nachhaltigeren Eindruck hinterlassen, als solche der Musik. Das hat seinen Grund wohl hauptsächlich darin, daß die Aufnahme von Musik scheinbar einen ungleich höheren Grad der Aktivität, der lebendigen Beteiligung erfordert, als die anderer Kunstwerke. Woher kommt das?

Der Betrachter eines malerischen oder plastischen Werkes hat vom ersten Augenblick an ein Ganzes vor sich, das er übersehen kann. Er tritt von außen an das Werk heran; aber nur so weit, wie es der Ueberblick verlangt. Er kann sich mit Muße die Entfernung wählen, die für sein Auge und sein Empfinden nötig ist, um ihm das Objekt mit der stärksten Kraft des Eindruckes zu vermitteln. Von da aus vermag er in Ruhe und mit eingehender Besinnung den Aufbau der Farbentöne, den Fluß der zeichnerischen oder plastischen Linien zu verfolgen. Er hat Zeit von dem Gesamteindruck des Kunstwerkes die einzelnen Eindrucksmomente zu verteilen auf Verstand und Gefühl, je nachdem, worauf ein jedes am eigensten wirkt.

Etwas Aehnliches ist bei Arbeiten der Literatur der Fall. Hier fehlt zwar schon der Ueberblick über ein Abgeschlossenes von vorneherein. Allein der Empfangende hat dabei die Möglichkeit eines gründlichen Einlebens in den Geist eines solchen Werkes, indem ihm Zeit gelassen ist, das Gelesene kraftvoll in der Seele anklingen zu lassen und die Gedanken des Verfassers nachzudenken. Durch dieses Nachdenken macht er allmählich das Kunstwerk des Dichters zu seinem Eigentum und sichert ihm so eine dauernde Wirkungskraft. Auch hier kann er mit innerer Ruhe die Verteilung der Wirkungs*felder* vornehmen.

Aber in erster Linie maßgebend ist für die Intensität der Eindrücke in diesen drei Fällen: Malerei, Plastik, Literatur die Tatsache, daß der Empfangende den Werken nur eben so weit zu nahen braucht, als dem eigenen Vermögen seiner Individualität entspricht. Deshalb ist er nicht so sehr zur Aktivität, zu einer Gegenäußerung genötigt, sondern er kann, selbst im Nachsinnen, im Zustande der empfänglichsten Passivität verharren. —

Ganz anders bei der Musik. Man möchte sagen: „die Musik ist eine stärkere Persönlichkeit als die Malerei" usw. — Das musikalische Kunstwerk ist schwerer und mit mehr Umständen zum Leben zu erwecken, als ein anderes, aber, ist die Erweckung geschehen, so ist sein Leben ein einzigartig starkes, leidenschaftliches und herrschsüchtiges. Dieses Leben wartet nicht ab, bis das Individuum herangekommen ist, sondern es tritt ihm aufdringlich und herausfordernd entgegen. Das musikalische Werk ist nichts als fließendes Leben, welches das andere, starrere Leben, das in der Persönlichkeit des Aufnehmenden wirkt, unbedingt zur augenblicklichen Gegenäußerung veranlaßt. Dadurch gelangt der Hörer unwillkürlich in einen der Empfängnis ungünstigen Tätigkeitszustand. Dabei jedoch ist es ausgeschlossen, einen Teil des „Stückes" besonders zu überdenken und zum Eigentum der Persönlichkeit umzugestalten. Denn alles in diesem Werke strömt weiter; und indem der Hörer etwa einen Gedanken sich tiefer einprägen möchte und festhalten, muß er sich völlig von dem Werk zurückziehen. Inzwischen aber sagt der fortfließende Gesang immer neue, andere Dinge aus, und, zum Kunstwerk zurückgekehrt, findet der Empfangende den Zusammenhang nicht wieder, der ihm für immer verloren gegangen ist. Das tritt fast regelmäßig ein. Mehr oder minder bewußt. Aber damit ist das Grundübel festgelegt. — Wie wir schon andeuteten, steht gerade das musikalische Werk dem, der es aufnehmen will, wie eine zweite Persönlichkeit gegenüber; und zwar liegt in jenem Gegenüberstehen eine Herausforderung. Aber, bei genauerer Prüfung ergibt es sich bald, daß in diesem Verhältnis eine wesentliche Täuschung beruht.

In Wirklichkeit nämlich offenbart sich im musikalischen Kunstwerk nicht ein zweites Persönliches. Die Macht seiner Herausforderung kann vielmehr nur aus *Ueberlegenheit* zu erklären sein, die in dem Werk enthalten ist, und die der Empfänger *fühlt*. Das Musik-Werk steht also über der Persönlichkeit. Es ist *überpersönlich*. Es gehört einer Welt an, welche außer und über derjenigen liegt, in der die menschliche Persönlichkeit sich bewegt während des täglichen Bewußtseins. Infolgedessen: will der Hörer sich nicht betäuben und verwirren lassen, so daß er von dem Musikstück nichts zurückbehält, als eine traumhafte, nebulose Erinnerung, sondern will er sich den Eindruck zum Eigentum und zur bleibenden Bereicherung machen, so wird er sich genötigt sehen, jene überpersönliche Sphäre zu betreten. Solche Erhebung ins Ueberpersönliche bezeichnen wir als „Meditieren". *Nur* dadurch kann der Aufnehmende auch der Musik gegenüber zu der nötigen *Passivität* kommen. Er darf die Herausforderung nicht beachten. Er muß sich zu dem Geständnis herbeilassen, daß er die Musik nicht erfassen kann mit dem normalen Begriffsvermögen und muß sich einem höheren Sinn anvertrauen, um sich das musikalische Kunstwerk als dauerndes Eigentum zu erwerben. Eben dem Sinn, der zum Ueberpersönlichen führt. Und zur Entwickelung des Sinnes ist nichts notwendig als die restlose Hingabe der ganzen Individualität an das musikalische Werk. Ihm gegenüber muß der Mensch sich zu einem völlig leeren Gefäß machen. Dann wird er merken, daß er das hastige Bemühen ablegt, Teile des Ganzen festzuhalten, und, was zuerst höchste Aktivität zu fordern schien, wird sich ihm in höchster Passivität wunderbar klar und nachdrücklich zu Eigen geben! Er wird sehr bald im Augenblick des Empfangens ganz jene beglückende Seelenruhe erleben, die bei der Betrachtung malerischer, plastischer und literarischer Werke ihm mit dem verständnisvollen Eindringen verbunden war und erschien, und wird von dem Gehörten tiefere und vollendetere Erinnerungen behalten, als vielleicht von Werken der anderen Künste.

III. Melodie und Linie.

Die Erfahrung hat immer wieder gezeigt, wie unmöglich es ist, der „Melodie" eine so nebensächliche Bedeutung beizumessen, wie es von den überzeugtesten Vertretern der „Moderne" in Theorie und Praxis geschieht. Diese Künstler können sich keine Antwort geben auf die Frage, wie es kommt, daß trotz der Nachhaltigkeit, mit der selbst „modernste" Kühnheiten eines Richard Strauß oder Max Reger u. ä. Erfolg haben, gewisse radikale Werke sich als lebensunfähig erweisen. Wenn solche Musiker einmal einen Vergleich ziehen würden zwischen denjenigen modernen Musikstücken, welche zum dauernden Erfolg gelangen, und denen, die das tragische Leben einer Eintagsfliege führen, so würden sie zugeben müssen, daß jene lebendig bleibenden Werke solche sind, bei denen Melodie oder Linie in dem ihnen gebührenden Maße zur Geltung kommen. Das hat seinen Grund wirklich nicht so sehr in einer Voreingenommenheit des „Publikums" als vielmehr in einer natürlichen und ursprünglichen Forderung des *Geistes* der Musik. Man ist in radikalen Kreisen bestrebt, Melodie durch kunstvolle Kontrapunktik zu ersetzen. Aber man geht leider noch weiter, indem man die Kontrapunktik ihrer stärksten Wirkung beraubt: der großen Linie. Aus einer Verkennung grundlegender Prinzipien heraus, die von Meistern wie Berlioz und Wagner proklamiert wurden, will man heute fast durchgehends die fließende Melodie durch „Motivarbeit" verdrängen. Und zwar hat da noch ein hervorstechender Zug der modernen Kunst überhaupt verwirrend hereingewirkt. Nämlich der Hang zum Unvollständigen, zum Aphoristischen. Besonders ist da ein sehr ähnliches Bestreben zu bemerken, wie in der modernen Lyrik. Eine Vorliebe zum „Stammeln". — So wirkungsvoll nun der aphoristische Stil in der Literatur zuweilen sich ausnehmen mag, so gefährlich ist seine Uebertragung in die

Musik. Er prägt dem musikalischen Werk eine Unruhe und innere Zerrissenheit auf, die ihm sofort etwas Unerquickliches in seiner Wirkung verleiht. Der Hörer wird gleichsam fortwährend aufgescheucht aus den Gedanken, in die er sich vertiefen will. Er kann keinen Gedanken zu Ende denken, keine Empfindung zu Ende fühlen, und bleibt am Schlusse unbefriedigt. Auch der innere Zusammenhang, der in motivisch-aphoristischer Technik liegen mag, kann nicht die Verwirrung beruhigen, die im Hörer durch das Sprunghafte der Gedankenführung geweckt wird. Es ist ganz ebenso, wie wenn man eine lange Folge von Aphorismen hintereinander abliest. Diese können sich durchaus auf ein und dasselbe Thema beziehen und es noch so treffend und geistreich beleuchten und charakteristisch ausmalen: man geht ohne eigentliche Bereicherung oder Stärkung davon weg. Denn der ernste Mensch hat stets in sich die Tendenz, das Verlangen, bei einem Gedanken eine Spanne Zeit zu verharren. Es widerstrebt gesundem Geistesleben, einen Gedanken abzubrechen, ehe er zu einem gewissen Abschluß gekommen ist. Völlig unbehaglich und leer aber läßt ein Spiel mit lauter solchen Fragmenten, die immer wieder auftauchen, immer wieder, halb ausgesprochen, verschwinden, wieder auftauchen, mit etwas anderer Färbung, wieder ungelöst bleiben, und so fort. Der Aphorismus verliert seine Kraft in der Menge! Er kann nicht zum Baustein eines Kunstwerkes werden, weil er in sich eine geschlossene Form ist. Ein Gedanke kann nur einmal in dieser Form ausgesprochen werden. Soll er dagegen durchgeführt, fortgesetzt werden, so muß er notgedrungen die aphoristische Form ablegen und die ruhende Form besonnener Entwickelung annehmen. Ist dies der Fall, so wird die motivische Phrase zur Melodie, oder zur kontrapunktischen Linie! Daß dadurch das thematische Material nicht unbiegsamer wird, sondern im Gegenteil zu desto größerer Steigerung fähig, zeigen tausend Beispiele. Z. B. vergegenwärtige man sich die breiten melodischen und kontrapunktischen Linien im Vorspiel zu „Tristan und Isolde". Alle diese Linien sind abgeleitet aus kurzen, ganz im Sinne der „Moderne" skizzierten Motiven! Doch, wo das Drama es verlangt, erscheinen diese Motive auch in ihrer ursprünglichen kurz gefaßten Gestalt. Aber der Meister bringt solche dazwischengeworfene Aphorismen stets mit größter Vorsicht an, und nie hätte er daran gedacht, diese Technik zum Stilprinzip für eine größere, abgerundete Form zu erheben! Wir dürfen danach die Forderung der Melodie oder der Linie als ein Naturgesetz der Tonsprache anerkennen, ohne dessen Berücksichtigung dem Hörer eines musikalischen Werkes immer eine ungelöste Frage und ein Gefühl der Unbefriedigung verbleiben wird. Naturgesetze aber können nicht ungültig erklärt werden und pflegen ihre Rechte zu allen Zeiten mit unerbittlicher Strenge zu wahren!

Zum 20. Todestag Bruckners.[1]

Von WILHELM MAUKE (München).

Es war im Herbst 1895. Volksgarten in Wien. Ein Musikstück war verklungen: Männerchor mit Orchester. Es erhob sich ein brausender Jubel, weiße und grüne Mützen flogen durch die Luft und von der Schwungkraft jugendlicher Begeisterung wie eine Flaumfeder gehoben, erschien hoch auf den Schultern der Studenten ein kleines greises Männchen mit langem, altmodischem Bratenrock, viel zu kurzen Hosen in Röhrenstiefeln, mit einem blanken Schädel und einem scharfgeschnittenen Römerkopf wie die Gemmen der Kaiser Caligula oder Germanikus. Da sah ich das erste und einzige Mal den berufensten Wahrer und Mehrer der großen deutschen Symphonik seit Beethoven („Und meine Seele erschauerte in Ehrfurcht", sagte der oberbayerische Hofgänger und Schlachtenlenker Ganghofer, als er das leere Automobil des Kaisers vorübersausen sah), den 71jährigen Meister Anton Bruckner, dessen Chor: „Germanenzug" die deutschen Studenten Wiens eben gesungen hatten.

Ein Jahr später, am 11. Oktober 1896, schloß Bruckner für immer seine großen Kinderaugen, die stets einen hilflosen Ausdruck dem bunten Treiben der irren wirren Welt gegenüber hatten, und die doch wie wenige Menschenaugen hinter den Schleier des Ewigen und Unaussprechlichen blicken durften.

Wirklich, zwanzig Jahre schon sind seit dem Tode Anton Bruckners verflossen? Und noch ist sein leidenschaftliches Lebenswerk nicht in das deutsche Volk eingedrungen, noch steht Bruckner nicht da, wo sein kühler Gegenfüßler Brahms längst steht, noch gibt es wenige Bruckner-Dirigenten, denen Liebe und Begeisterung, tiefstes Verstehen der Analyse, stärkste Kraft in der zusammenraffenden Synthese am Pulte die Hand führen, noch ist die klassische große Bruckner-Biographie nicht erschienen, noch ist das musikalische Gewissen der Deutschen kein reines, das minder großen, oder wenigstens minder ungetrübten Musikernaturen, wie etwa Mahler oder Strauß, gegenüber alle Entwickelungsmöglichkeiten längst durchgemacht hat! Wie kommt das?



Anton Bruckner 1878.

Ich kann unmöglich annehmen, daß der Grund hiefür (wie Kretzschmar andeutet, der zu des Meisters Wesen uns sonst sichere Schlüssel in seinem prachtvollen „Führer durch den Konzertsaal" gab) in den „romantischen Fehlern in seinen Symphonien" einmal, dann in dem Mangel an Anschluß an die allgemeinen geistigen Zeitströmungen liege. Gewiß ist in der Dreiheit des Brucknerschen Wesens: Bauer — Priester — Lehrer das Naturgefühl einer den Reizen der Landschaft und des Volkstums sofort und immer unterlegenen Kindesseele das vorherrschende Element. (Kretzschmar: „er kann sich einen Blick in den grünen Wald nie versagen, er kann nie an dem Bilde eines Tanzes unter der Linde vorbeigehen"). Aber berührt sich hier Künstler nicht aufs innigste mit Beethoven, mit Weber? Sollen gerade wir Deutschen, die wir nicht erst seit Heine die „heimliche romantische Krankheit" im Blute haben, ihn deshalb nicht verstehen? Sollen wir Deutschen nicht froh darum sein, daß in Bruckners Symphonien Wald und Gebirg, Gewitter und Sturm, Mühlenrauschen und Bauernstampfer nicht mit der pessimistisch-morbiden Mahlerschen Fratze in „Hoffmannesker", Callotscher Manier, mit Mendelssohnschen Sentimentalitäten und böhmischen Dudelsackpfeifereien verbrämt, mit zerrissener Seele und entzündeten Augen gesehen und geschildert sind, sondern schlicht und erdgewachsen, ursprünglich und wahrhaftig, gesund, rotbackig, bukolisch-primitiv, „schwäbisch"- germanisch? „Und wie er mußt so konnt er's, — —." Und Bruckner schrieb, was er schuf, alles aus der Andacht heraus, aus inbrünstiger Versenkung in Andacht, ob er nun das Göttliche, die Seele oder die Landschaft oder — Richard Wagner sah, nichts schrieb er mit dem Blick in der Richtung auf den Apparat, auf den Instrumentalklang als Endzweck, Elan oder Effekt. Wenngleich die ungeheuren akkordlichen Jubel in E dur oder F dur als Ausklang symphonischer Ecksätze für mich und jeden, der durch Wagner hindurchgegangen ist, das Großartigste und Aufwühlendste an Instrumentalklang im schimmernden Messingpanzer der Tuben, Posaunen, Trompeten und Hörner darstellen, was die neue Orchesterliteratur überhaupt aufzuweisen hat.

Aber solche imposante Conclusio ist niemals klanglicher Selbstzweck, orgiastische Berauschung eines orchestralen Zauberkünstlers, sondern immer der notwendige befreiende Gipfelausblick nach vorangegangenen Wegkämpfen und Aufstiegsbeschwerden.

Es ist wahr, der arme oberösterreichische Dorfschullehrer von St. Florian und autodidaktische Organist und Komponist

[1] Die beiden Porträts sind mit Genehmigung des Verlages *R. Piper & Co.*, *München*, Gräflingers Bruckner-Biographie entnommen.

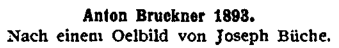
Anton Bruckner hat, obwohl man ihn später zum Doktor und Professor „avancieren" ließ, niemals Anschluß an die ästhetisch-philosophischen-dogmatischen Reformationskämpfe seiner Zeit gesucht und gefunden. Er hat sich weder um Nietzsche noch Schopenhauer, weder um Malthus noch um Steiner, weder um Okkultismus noch um musikalischen Impressionismus gekümmert. Er blieb ein reiner Tor wie Parsifal und ließ das feste Glaubens-Tor seines positiven christlichen Bekenntnisses weder durch Venus noch durch Kundry bestürmen. Wenn er mit dem künstlerischen Ausdruck seines in der dogmatischen Gedankenwelt fest wurzelnden Kirchenglaubens, dem **Choral** kämpfen mußte, dann tat er's nicht als Rationalist, sondern als Schulmeister. Redlich, hiebfest und mit Schweiß. Er führte riesenhafte Gefechte zwischen Choral und Fuge auf. Immer aber siegte das himmlische Element und unterlag die geschwätzige Tochter kontrapunktischer Weisheit. So war Bruckner, der Zeitfremde, der Zeitlose ehrlich, „einfältig" und „beschränkt" in seiner geistigen Welt, weil er keine philosophischen intellektuellen Ideen-Musiken komponierte, sondern Natur- und Glaubens-Musiken. Soll man ihm wegen dieser seelischen Ehrlichkeit und Gradlinigkeit zürnen, sollen wir skeptisch-unzufriedenen Kinder des neunmalklugen Aufklärichts (die wir heute hilfesuchend blicken auf Geheimlehren, Odstrahlen, Astrologen und Theosophen) mitleidig über den Altmodischen lächeln, der als Tonkünstler nicht einmal kosmopolitische Menschheitsideen in seinen Werken vertrat, sondern fromm, glücklich, bescheiden und gläubig aus dem Naturdom des Waldes in den steinernen Dom katholischer Kathedralen trat, von der Bauernschänke an die Orgelbank ging und keine moderneren, modischeren Wege wußte? Betrachtet man das schreiende Mißverhältnis in den Aufführungsziffern der neueren Wiener Symphoniker Brahms, Mahler und Bruckner zu ungunsten des letzteren und fragt sich, warum so oft die vier Brahmsschen und die acht Mahlerschen erklingen, warum so selten der Meister, der Beethovenschen mit Wagnerschem Geist in seinen dramatischen Symphonien zu vermählen wußte, der alle Stimmungen und Empfindungen von der ländlichen Idyllik bis zum prometheischen Trotz, von der stillen Trauer entsagender Seelen bis zum dionysischen Jauchzen kosmischen Weltgefühls mit sicherer Kraft in großen Themen und Gegenthemen musikalisch zu gestalten vermochte, mit einer seiner heiligen Neun zu den nicht allzu zahlreichen Menschenherzen, die des Schauers höchster künstlerischer Offenbarungen fähig sind, reden darf, so wird man vor allem zwei hinreichende Gründe dieser für die deutsche Musikpflege beschämenden Tatsache finden. Einen, der **im Wesen der Brucknerschen symphonischen Architektonik** begründet liegt; einen andern, der **unsere ästhetische Konstitution** anklagt.

Bruckner gilt dem musikalischen Durchschnittspublikum unverständlich, er ist „maßlos breit", er „hat keine Linie", keinen Fluß, keinen Zusammenhang, er bringt lauter Episoden, zerrissene Teilchen, ewiges Wiederanfangen nebeneinandergesetzter Perioden ohne Steigerung und Entwicklung. So lautet das landläufige Urteil der Halbwissenden über dieses an innerem Reichtum, an Eingebungen und Gedanken größten Stils überquellende Naturgenie, das in direkter Linie von Schubert herkommt und auf diesem Weg nur wenig von dem Bayreuther abgedrängt wurde. Und leider gibt es zu wenige Dirigenten, die es verstehen, diese öffentliche Meinung = private Denkfaulheit eines Besseren zu belehren. Wer aber einmal das Glück hatte, einen der riesigen Bruckner-Dome, etwa die V., VII. oder VIII. von einem der wenigen auserwählten Bruckner-Baumeister aufgerichtet zu sehen und zu hören — ich nenne als diese Auserwählten in Deutschland Ferdinand Löwe, Siegmund Hausegger und Artur Nikisch —, wer mit Ehrfurcht und Bewunderung fühlte, wie dieser wahrhaft nachschaffender Musiker feste zwingende Hand die Dome vom Fundament des ersten Quinten-Themas bis zur strahlenden, herrlichen Kuppel des Schlußchorals emporführte, der wird von den eingerosteten Vorurteilen befreit sein. Freilich es gibt viele namhafte, moderne Dirigenten, denen der priesterliche Bauer Bruckner „nicht liegt", die ihn „anstandshalber" jedes Jahr einmal auf ihr Winterprogramm setzen, die eben nicht den Kitt für die Fugen seiner struktiven Elemente finden können. Denen es deshalb selbst nicht recht behaglich vor einer Bruckner-Partitur zumute sein mag.

Diese ‚klittern' aber Bruckner, sie geben vielleicht vortreffliche Analysen des Organismus eines jeden Satzes, sie enthüllen auf das witzigste und durchsichtigste das motivische, kontrapunktisch so neue, kühne und interessante Gewebe; sie lassen auch die Mittelstimmen singen, die Violen in ihrer leidenschaftlichen Achtel-Chromatik schluchzen, sie hauen das Choralthema wuchtig heraus, sie tun alles, was ein gebildeter Musiker und Kapellmeister Bruckner gegenüber tun kann. Und doch, es sind die fatalen Fugen und Risse da in dem Gebäude, Episode liegt neben Episode, die Rhythmik ist problematisch, die Linien verzeichnet, die Cäsuren (Atempausen, Fermaten) zu lang, die Breite wird noch breiter, die Stimmungsübergänge sind zu unvermittelt, die gewaltigen Tonkombinationen, wie z. B. der Triumph des Chorals in den zwei Bläserorchestern des Finales der V., erscheinen als klanglicher Selbstzweck und nicht als innere Notwendigkeit.

Woher dieser Zwiespalt zwischen Wollen und Können bei vielen Bruckner-Dirigenten? Weil der seelische Kontakt fehlt, weil sie nicht „einfältig", gesund genug empfinden. Weil sie zu kompliziert fühlen und weil deshalb alle ihre technischen Kniffe und Pfiffe, alle ihre Subjektivitäten und Originalitätshaschereien diesem ehrlichen gesunden Alten gegenüber versagen müssen.

Der zweite Grund für die laue Teilnahme des deutschen musikalischen Publikums der Bruckner-Symphonie gegenüber: **wir sind nicht mehr gesund genug für Bruckner!** Und hierüber möchte ich mich einmal in einem besonderen Aufsatz aussprechen.



Anton Bruckner 1898.
Nach einem Oelbild von Joseph Büche.

Der Stimmungswert der Tonarten.

Von Dr. HERM. STEPHANI (Eisleben).

ir betreten ein Gebiet, von dem gar viele unter Kopfschütteln sich abwenden, das den meisten vielleicht für immer verschlossen bleibt. Gibt es einen verschiedenen Stimmungscharakter der einzelnen Tonarten? Schon die Widersprüche in den zum Teil diametral einander gegenüberstehenden Beurteilungen Hochmusikalischer — Berlioz nennt E dur glänzend, prachtvoll, edel, Mattheson verzweiflungsvoll, todtraurig[1] — scheinen die oft vernommene Antwort nahezulegen: jedwede Gefühlsdeuterei sei sinnlos, die Stimmungswerte seien einander gleichgeartet.

Allein wie mag es kommen, daß doch immer und immer wieder an diese Frage gerührt wird und gerade die Schaffenden es sich um alles nicht wollen abstreiten lassen, es seien da Unterschiede, die bis hinein in die heimlichsten Wundergärten der Tonkunst reichen?

Jugendeindrücke mögen es sein, die bei jenen widerstreitenden Urteilen mit im Spiele sind, Erinnerungen an tiefe Erschütterungen durch Tonerlebnisse, die gerade an dieses ganz bestimmte Es dur oder E dur, oder was es sonst sei, gebunden waren. Daß aber ein Es- oder E-, nicht ein Fis- oder As dur vom Komponisten gewählt worden war, dafür mochten vielleicht rein äußere Notwendigkeiten bestimmend gewesen sein. Er wünschte die Naturtöne der Blechbläser, die offenen Saiten der Streichinstrumente, den Stimmumfang des Chores auszunutzen, hatte in erster Linie auf die technischen Grenzen wie Vorzüge, auf die charakteristische Eigenart seiner instrumentalen und vokalen Mittel wie ihrer einzelnen Tonlagen aufs sorgfältigste Bedacht zu nehmen. Endlich: es ist ja gar nicht immer der absolute Stimmungswert, den Tonarten losgelöst von unmittelbar vorher durchwanderten Tonartbezirken haben, das Ausschlaggebende für die Tonartwahl, vielmehr sind es gar oft die Gegensatz-Beziehungen zur harmonischen Umwelt. Dieser Fälle Zahl aber ist ganz unübersehbar.

Unsere Frage, soviel erkennen wir wohl bereits, ist mit einem glatten: „Gibt es nicht! Autosuggestion! Idiosynkrasie!" noch nicht abzutun. Sie bestimmt sich vielmehr des genaueren zur Frage nach einem Stimmungswert, den Tonarten haben mögen, rein an sich und immer. Und noch eine Abgrenzung müssen wir vornehmen. Die dorische Tonart der Griechen *e f g a h c d e* (*a* hatte annähernd Tonikabedeutung) galt allein eines freien Mannes würdig, die phrygische *d e f g a h c d* und lydische *c d e f g a h c* galten für weibisch und aufregend[2]. Nicht minder fühlte die mittelalterliche Kirche in ihren in Wesen und Benennung von den griechischen abweichenden Tonleitern sehr wohl jeder einzelnen eine ihr eigentümliche Gefühlsbedeutung ab. All dies waren jedoch lediglich melodische Tonarten, wie die gesamte Musiktheorie der Griechen Melodielehre war. Unser heutiges Ton- und Tonartengefühl aber ist wesentlich ein harmonisches. Somit bleiben die griechischen wie die mittelalterlichen Kirchen-Tonarten außer Betracht; nicht minder der Gegensatz des heutigen Dur und Moll, die beide, an sich neutrale Gebilde und nicht „halbstarr" wie jene alten Tonleitern, sondern seit Andreas Werckmeisters „gleichschwebender Temperatur" (1691) von vollkommener Eigenbeweglichkeit, auf jedem der 12 Tonleitertöne als auf einer Tonika sich aufbauen können. —

Wie stellen sich zunächst die Künstler zu unserem Problem?

Hören wir die Aussprüche zweier Meister.

Robert Schumann: „Daß durch Versetzung der ursprünglichen Tonart einer Komposition in eine andere eine verschiedene Wirkung erreicht wird, und daß daraus eine Verschiedenheit des Charakters der Tonarten hervorgeht, ist ausgemacht"[1].

Robert Franz: „Der Ausdruck" meiner Lieder „hängt wesentlich mit den gewählten Tonarten zusammen." „Bin ich einmal tot, dann kann ich nichts dagegen (gegen Transponieren für höhere oder tiefere Stimme) tun; solange ich aber lebe, werde ich mich mit Händen und Füßen dagegen sträuben[2]."

In seltsamem Widerspruche hierzu und zu seinen eigenen Schöpfungen scheint sich *Richard Wagner* zu befinden. Er lehnt theoretisch den Glauben an eine „Individualität der Tonarten" als eine „nur gedachte", als „eine Schimäre" ab[3]. Franz Dubitzky, dem wir eine vortreffliche, reichhaltige Zusammenstellung[4] der Antworten verdanken, die Wagner praktisch, als Musiker, auf unsere Frage gegeben hat — wir werden noch aus ihr schöpfen —, verneint seinerseits gleichfalls jede Verschiedenheit des Charakters, „vorausgesetzt, daß sämtliche Intervalle rein gestimmt sind." Da nun in Berlin a^1 im Jahre 1752 422, 1806 430½, 1838 452 Doppelschwingungen gehabt habe, da unser A dur z. B. höher als Matthesons B dur stehe, so bewiesen gleiche Gefühlsdeutungen aus verschiedenen Jahren die Unhaltbarkeit des Problems gerade so wie verschiedene Deutungen aus gleichen Zeitabschnitten. Wagner gehe an jenem „uralten Glauben nicht achtlos vorüber"; „oft genug erwies er ihm Reverenz . . ." Welche Auffassung vom künstlerischen Schaffen! Ist es doch gerade Richard Wagner, der uns eine nahezu erschöpfende Ausdeutung und Darstellung des Gefühlsgehaltes einer jeden Tonart in seinen Tondramen gegeben hat! —

Wir fragen nunmehr: Läßt sich eine wissenschaftliche Beantwortung unserer Frage gewinnen? Man wird geneigt sein, sie auf 3 Schauplätzen zu suchen: dem physikalischen, physiologischen, psychologischen. Die Unergiebigkeit der ersten beiden wird niemand verwundern, der je auf dem Felde der Kunst nach Quellwasser gebohrt hat. *Helmholtz*[5] betont die physikalische Tatsache: der Charakter der verschiedenen Instrumente wechsle mit den verschiedenen Tonarten seine Färbung; somit komme er, zugleich mit den Ungleichmäßigkeiten des Einstimmens, für unsere Frage wohl in Betracht. Auch die physiologische Seite erwägt er und macht auf den möglichen Einfluß der Eigentöne *fis''''*, *g''''*, *as''''* des menschlichen Ohres aufmerksam. Hier tritt ihm *Richard Hennig*[6] an die Seite: diesem scheint die Sonderstellung einer größeren Reihe von merkwürdigen Tönen im Ohre, die zuweilen selbst als Halluzinationen auftreten können, für die charakteristische Färbung einiger Tonarten verantwortlich. 145 Jahre aber vor ihm läßt sich bereits *C. G. Krause* in seinem Buche von der musikalischen Poesie vernehmen: die verschiedenartige Bewertung der Tonarten rühre von dem Verhältnis vollkommener Uebereinstimmung her, in dem bei gewissen Tönen die Luftbewegung zur Spannung unserer Nerven stünde.

Weit kommen wir mit all diesem nicht. In den Kern der Dinge führt allein die psychologische Forschung. Aber da finden wir, soweit meine Kenntnis reicht, unser Feld noch kaum angebaut. Versuchen wir einen Spatenstich[7]. Eine ganz merkwürdige Tatsache stellen wir voraus. Von jeher ist die Tonart pastoraler Tongebilde F dur gewesen — und doch hat der Kammerton im Laufe der Zeiten so stark geschwankt, daß zu Glucks Zeit statt eines *F* unser heutiges *E*, zu Lullys Zeit gar unser *D* erklang. Warum in aller Welt, wenn physikalische und physiologische Gesetze nur irgend in dieses Gebiet hinüberspielen, versteifte man sich für ländliche Gemälde auf die eine Tonart mit dem Vorzeichen ♭?

Zu dieser beweisbaren Tatsache der äußeren Erfahrung eine unbeweisbare der inneren! Wir haben zwei etwa um einen Ganzton verschieden eingestimmte Klaviere vor uns.

[1] *Hector Berlioz*, „Die moderne Instrumentation und Orchestration", übersetzt von J. C. Grünbaum, Berlin, Schlesinger, ohne Jahreszahl erschienen, S. 33. — *Joh. Mattheson* in seinem 1713 erschienenen Buche „Das neueröffnete Orchester oder universelle und gründliche Anleitung, wie ein Galant Homme einen vollkommenen Begriff von der Hoheit und Würde der edlen Music erlangen, seinen Gout darnach formieren, die Terminos technicos verstehen und geschicklich von dieser vortrefflichen Wissenschaft raisonnieren möge" — urteilt: „E dur drucket eine verzweiflungsvolle oder ganz tötliche Traurigkeit unvergleichlich wohl aus; sie ist vor extrem-verliebten, hülf- und hoffnungslosen Sachen am bequemsten und hat bei gewissen Umständen so was Schneidendes, Scheidendes, Leidendes und Durchdringendes, daß es mit nichts als einer fatalen Trennung Leibes und der Seelen verglichen werden mag."

[2] Im Gegensatze zu dieser Anschauung Hugo Riemanns betont Ernst Mehliß (geb. 1844), auch die äolische Tonart habe als eines echten Mannes würdig, die phrygische dagegen als aufregend, die lydische als weichlich gegolten.

[1] Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, I. Band. Reclam.

[2] Rud. Frhr. Procházka, Kl. Biographie des Meisters, Reclam.

[3] Brief an Uhlig 1852. — Ein Beitrag übrigens zur Psychologie des Genies, das „am hellsten schaut, wenn es am blindesten schafft" (Fritz Erdner). Der schöpferische Künstler vermag mit aller Reflexion den Gebilden seiner Intuition nicht völlig beizukommen. Vergl. Wagners eigene Erklärungsversuche am Lohengrin-Problem.

[4] „Die Musik", 1. und 2. Maiheft 1913; Zeitschr. d. Int. Mus.-Ges. 1913, Heft 6 ff.; Dtsch. Milit. Musiker-Ztg. 1911, Nr. 9 und 10.

[5] „Die Lehre von den Tonempfindungen", 1862, 5. Aufl., S. 502 ff.

[6] „Die Charakteristik der Tonarten" 1897, S. 126.

[7] Die Grundzüge der folgenden Ausführungen gab der Verfasser 1903 in der „Musik" IV, 13.

Wir phantasieren eine Zeitlang auf diesem, darauf auf jenem. Bald stellt sich ein ganz eigentümlicher, übereinstimmender Gefühlston für beider Instrumente *C*, für beider *As*, für beider *E* usw. heraus, mag die absolute Höhe, am Stimm-



Friedrich Gernsheim †.

gabelton gemessen, sich nun auf dem einen als *C*, *As*, *E*, auf dem andern als *D*, *B*, *Fis* erweisen.

Hier steckt ein Problem, das vielleicht die Lösung der ganzen Frage anbahnt. Musik ist nicht die Kunst der Töne, sondern der Tonbeziehungen. Nur wer deren feinste noch deutlich und lebhaft empfindet, vermag hier den Schlüssel zu finden und der Wissenschaft ihren Weg zu weisen. Einem ist es geglückt, dem größten: *Beethoven*. Mit jenem untrüglichen Gefühl, das dem echten Künstler einen so uneinbringlichen Vorsprung sichert vor allem Scharfsinn gelehrter Forscher, urteilt er: „der Mittelpunkt des Tonsystemes habe seine wenn auch nicht unverrückbare Stelle“[1]; er erkenne jede Tonart, die Stimmung möge sein, welche sie wolle!

Was kann damit gemeint sein? Ein Mittel-, ein Indifferenzpunkt des Tonsystems, nach dem sich alle Tonarten orientieren?

Wir versehen eine Gruppe von Tonarten mit dem Abzeichen eines oder mehrerer Kreuze, eine andere mit dem eines oder mehrerer ♭. Diese Scheidung mag sich gebildet haben aus welchen Gründen sie immer wolle — heute empfindet jeder echte Musiker, daß die beiden Systeme, hier der ♯-, dort der ♭-Tonarten, einen Gefühlston in sich tragen, der, wie schwach er sein mag, doch unvertauschbar ist. In der Mitte beider aber liegt ein Punkt, um den alle Tonarten kreisen, auf dessen goldner Wage sie „in gleichen Schalen stille ruhn“: unser C dur. Daher sein klarer, alle Gefühlsschattierungen im hellen Tageslicht auflösender, daher andererseits sein verhältnismäßig uninteressanter, ein wenig nüchtern anmutender Toncharakter.

Nun können wir die ♯- und ♭-Tonarten auch verstehen als die Tonsysteme der potenzierten Ober- bezw. Unterquint von *C*, oder, was dasselbe besagt, als die Tonsysteme, die sich über den beiden Zieltönen *g'* und *f* der einander entgegengesetzten Tonschritte *c'g'* und *c'f* aufbauen, sodann als die über den beiden Zieltönen *d''* und *B* der Schritte *g'd''* und *f B*, als die über den Zieltönen *a''* und *Es* der Schritte *d'' a''* und *BEs*, und immer so fort. Und da Quintschritte nach oben zu Quintschritten nach unten sich verhalten wie 2 : 3 zu 3 : 2, so können wir zunächst einmal feststellen, daß ♯- und ♭-Tonarten mathematisch einander gegensätzlich sind, daß die ♯-Tonarten von *C* aus sich umgekehrt potenzieren wie die mit dem Kennzeichen ♭.

Der Philosoph Leibniz (1646—1716) sagt einmal, Musikhören sei ein unbewußtes Zählen der Seele. In der Tat haben wir Grund zu vermuten, diese mathematische Gegensätzlichkeit im Aufbau der Tonarten von *C* dur aus müsse einen tiefinneren Unterschied auch der Auffassungsweise, der begleitenden Gefühle zur Folge haben. Hier bietet sich uns nun eine Theorie, die in die Beziehungen, die wir uns deutlich machen wollen, das erste Licht bringt, als ein willkommener Führer an: *Theodor Lipps'* Tonrhythmentheorie, der das Verdienst gebührt, der gesamten Musikwissenschaft ihren endlichen exakten psychologischen Unterbau geschenkt zu haben. Der ausgezeichnete Münchener Gelehrte, dessen ich hier in Dankbarkeit gedenken darf — er ist vor nun einem Jahre heimgegangen — ein Meister der Aesthetik, vermochte sich zwar mit dem Gedanken eines verschiedenen Stimmungswertes der Tonarten nicht zu befreunden. Gleichwohl ist seine Tonrhythmentheorie auch hier von durchaus grundlegender Bedeutung. Er sagt[1]:

Unter allen Gliederungen ist die Zusammenfassung von je zwei Elementen zur Einheit, und wiederum die Zusammenfassung von je zwei solchen Einheiten zur Einheit, für uns die natürlichste; die auf der Zweizahl basierenden Gliederungen sind die in sich relativ gegensatzlosen. Anders die Drei-, die potenzierte Drei- und noch mehr die Fünf- und Siebengliederung. Eignet der Zweigliederung der Charakter des in sich Beruhenden, des Gleichgewichtes, so finden wir hier in wachsendem Maße ein Moment ausgesprochener Gegensätzlichkeit, relativer Unruhe, aufgehobenen Gleichgewichtes. Wer empfände nicht den von Grund aus verschiedenen Charakter der Tonschritte *CG* (2 : 3) und *GC* (3 : 4)? Dort ist 3 der Zielton, hier $4 = 2^2$. Am bedeutsamsten aber zeigt sich die entgegengesetzte Differenzierung des Tonikagrundrhythmus in den auf Quint und Quart aufgebauten Stammakkorden.

Wir dürfen das ein wenig erweitern. Da diese Stammakkorde doch denjenigen Tonleitern, deren harmonisches Grundgerüst sie bilden, zweifellos ihren Charakter aufprägen, so muß jene entgegengesetzte mathematische Differenzierung des Tonikagrundrhythmus auch eine ebensolche der ihm zugehörigen Tonart mit sich bringen; diese Differenzierung aber, nämlich einmal in die Oberquinttonart (2 : 3) mit ihren Potenzen und sodann umgekehrt in die Unterquinttonart (3 : 2) mit ihren Potenzen, muß in irgendwelchem Grade in ihrer Gefühlsbedeutung sich widerspiegeln.

Es ist ganz gewiß kein Zufall, daß das zweite Hauptthema einer Sonate, einer Symphonie fast stets in der Tonart der Oberquint (2 : 3) oder auch großen Terz (4 : 5) — Durtonarten vorausgesetzt — anzutreffen ist, sogut wie nie aber[2] in der der Quart = Unterquint. Unverkennbar gibt sich im Verlaufe eines Tonstückes beim Herausbilden und Entfalten der mannigfachen Tongestalten aus dem Urgrunde des tonischen Rhythmus eine Neigung kund, sich der reicheren Rhythmen (3, 5 usw.) der Oberquinttonarten zu bemächtigen. Gerade das Umgekehrte findet statt am Ende eines Tonstückes. Hier weicht, vor endgültig erreichter Ruhelage, die Harmonie in der bedeutsamsten Weise zurück, hinaus noch über den tonikalen Grundrhythmus bis zur Unterquint oder Unterterz, zurück aus all der Fülle der ihrem Schoße entblühten Tongestalten, nach innen zu, auf einen im Tiefsten gelegenen Ruhepol, um nach wieder erlangtem Gleichgewicht des sich Ausgebens und des sich in sich Zurücknehmens das ästhetische Lebensbild abzuschließen.

(Schluß folgt.)

[1] Schindlers Beethoven-Biographie, 3. Aufl.; II, S. 166.

[1] „Psychologische Studien“ 1885; „Zur Theorie der Melodie“, 1901 (Zeitschr. für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane, Bd. 27). Vergl. auch Stephani: „Das Erhabene, insonderheit in der Tonkunst, und das Problem der Form“, S. 40 ff., Leipzig 1903 und 1907.

[2] Mit einer einzigen Ausnahme im 1. Satze von Joachim Raffs „Waldsymphonie“, wobei der oben erwähnte „pastorale“ Eindruck der Unterquint-Tonart vielleicht beabsichtigt ist.

Friedrich Gernsheim †.

Geb. am 17. Juli 1839, gest. am 11. September 1916.

Als wir vor mehr als zwei Jahren den 75. Geburtstag Gernsheims an dieser Stelle feierten, durften wir der Hoffnung Raum geben, daß der Jubilar der deutschen Kunst noch manches Jahr frohen Schaffens zu leben haben würde, ließ doch seine ausgezeichnete geistige und körperliche Frische sein hohes Alter kaum glaubhaft erscheinen. Nun hat der Tod auch ihn, den unermüdlich Schaffenden, in seinen Arm gezwungen. Er hat ein Ende gehabt, wie er es sich immer wünschte, ohne lange und schwer leiden zu müssen, schmerz- und bewußtlos ging er in jenes ferne Land des Schweigens, aus dem es keine Wiederkehr gibt.

Dem Künstler aber bleibt der Ruhm der Unsterblichkeit, denn er hat uns Werke hinterlassen, die im Zeichen eines reinen und hohen Kunstideals stehen, er gehörte zu den Aus-

erwählten, die das Menschenleben durch geistige Werte zu bereichern berufen sind.

Schon als Kind sprach sein Talent laut und vernehmlich, sein Lehrer Liebe erzählt: „Als ich 1846 die Musikdirektorstelle in Worms übernahm, wurde mir die Ausbildung des kleinen siebenjährigen Fritz Gernsheim übertragen. Fritz zeigte schon damals eine ganz außerordentliche Begabung; so schrieb er, an einem Stuhle stehend, den Marsch auf, den die vorüberziehende Militärmusik spielte, auch versuchte er sich in kindlichen Kompositionen.“

Im Jahre 1857 legte Dr. Scheve eine Phrenologische Charakteristik des ihm völlig fremden Knaben nieder, die mit den Worten schließt: „Tonsinn oder Musiksinn, Kunst- oder Zusammensetzungssinn und andere sind entschieden groß, man möchte schließen, daß eine entschiedene Künstlernatur in dem Kleinen vorliegt.“

Als hervorragender Klavierspieler bedachte er in seinem op. 1 sein Instrument, mit einer f moll-Klaviersonate trat er in die Reihen der Schaffenden. Die Komposition fällt in die letzte Zeit seines Pariser Aufenthaltes, der den Abschluß seiner künstlerischen Ausbildung kennzeichnet. Als formales Muster dienten Schumanns Klaviersonaten, denen auch die Anordnung der Sätze entspricht. Dieses op. 1 entblühte auf dem Boden der deutschen Romantik, unverkennbar jedoch ist schon hier der Ausdruck einer eigenen, scharf geschnittenen Persönlichkeit; ganz besonders im zweiten Satz treffen wir auf die charakteristischen Merkmale des Gernsheimschen Scherzos.

Seinen ersten Wirkungskreis fand Gernsheim in Saarbrücken, er selbst schildert die dortigen Musikverhältnisse folgendermaßen humorvoll: „Es war jungfräulicher Boden, und die guten Saarbrücker hörten manches überhaupt zum erstenmal. Als ich einst mit dem bekannten Geiger Jean Becker Beethovens c moll-Sonate im Konzertsaale spielte, tadelte ein Kritiker, daß die beiden Spieler eine Weile ganz auseinander gewesen seien. Er hatte recht gehört, es war der Kanon im Scherzo.“

Reich klang sein Leben dann in Köln auf, eine vielseitige Tätigkeit als Lehrer und Dirigent eröffnete sich ihm, und die niederrheinischen Musikfeste, die damals im Zenit ihres Ruhmes standen, waren künstlerische Manifestationen größten Stiles und führten alle hervorragenden Musiker zusammen. Hier knüpften sich die Bande der Freundschaft mit Ferdinand Hiller, Johannes Brahms und Max Bruch enger.

Während für die Kölner Schaffensperiode die Kammermusik im Vordergrunde steht, die den Grund zu seinem jungen Ruhme als Komponist legte, regten ihn die ausgezeichneten Orchesterverhältnisse von Rotterdam, das ihn nach neunjähriger Anwesenheit von Köln abberief, zu Kompositionen großen Stiles an, drei seiner Symphonien sind auf holländischem Boden entstanden.

Seit 1890 gehörte Gernsheim der Reichshauptstadt an, im Berliner Musikleben spielte er bald eine bevorzugte Rolle als Vizepräsident und Senator der Königl. Akademie der Künste. Seine seltenen, pädagogischen Talente fanden hervorragende Betätigung als Vorsteher einer akademischen Meisterschule für musikalische Komposition.

Als Komponist war es ihm bis in die letzten Monate seines Lebens vergönnt, zu schaffen. Seine Kammermusikwerke, deren letztes, ein Streichquintett op. 89 im vergangenen Winter durch das Klingler-Quartett seine Uraufführung erlebte, seine Tondichtung „Zu einem Drama“, das zweite Violinkonzert, das 1913 Aufsehen erregte, ein Te Deum, das er selbst zur Kaisersgeburtstagsfeier 1916 der Akademie erstmalig dirigierte und dessen nächste Aufführung im Oktober durch die Berliner Singakademie bevorsteht, mehrten und vertieften seinen Ruhm als Komponist.

Sein letztes Werk ist die Vertonung der Schillerschen Nänie, die Gernsheim dem Andenken seiner jüngst verstorbenen Tochter widmete. So viele Bedenken sich gegen eine nochmalige Vertonung gerade dieses Textes auch erheben mögen, man wird diesem Werke, das Gernsheim selbst für sein bestes hielt, hervorragende Aufmerksamkeit zuwenden müssen. In seiner Nänie verherrlicht er, durch den Verlust der Tochter bis ins Innerste erschüttert, das Geschick aller derer, die, plötzlich hinweggenommen, in Schönheit und Jugend sterben. „Auch ein Klagelied zu sein im Munde der Geliebten ist herrlich!“ Diese Abwandlung des Schmerzes ist gerade in unserer Gegenwart von hoher ethischer Bedeutung. Nicht fassungslos steht der Mensch vor dem Schicksal, sondern die Tragik dichtet sich ihm zum künstlerischen Erleben. Und während er es kündet, tritt er in ein rein kontemplatives Verhältnis zu seinem Schicksal, er verherrlicht, statt zu beweinen. Nur kraftvollen, schöpferischen Naturen ist das vergönnt und ein solches Sich-über-sein-Geschick-Erheben ist Adel der ganzen Menschheit.

Das ist der Ausklang von Gernsheims künstlerischem Schaffen, der Abschluß eines reichen, tief gehaltvollen Lebens. Seine Werke werden reden, nun er selbst uns verstummt ist.

K. Schurzmann (Berlin).

Dresdner Meistersinger-Premiere 1869.

Zwei musikalische Gegenfüßler waren es, deren künstlerischem Unternehmungsgeiste Richard Wagners „Meistersinger von Nürnberg“ ihr erstes Bühnenleben verdankten. In München hatte der Wagnerianer Hans v. Bülow seinen Feuergeist für die denkwürdige Uraufführung vom 21. Juni 1868 eingesetzt: schon im Januar des nächsten Jahres folgte Dresden mit der zweiten Aufführung dieses köstlichsten musikalischen Bildes spätmittelalterlich-deutschen Städtelebens, die Julius Rietzens, des gelehrten Musikphilologen und erbitterten Anti-Wagnerianers, Werk war. Julius Rietz, der jüngere Sohn des vortrefflichen Berliner Bratschisten Johann Friedrich Rietz, einst der Nachfahre Felix Mendelssohn-Bartholdys in der Leitung der Leipziger Gewandhauskonzerte und ein Mendelssohnianer zeitlebens in seinem musikalischen Herzen, verwaltete seit 1860 Reissigers Erbe am Pulte der sächsischen Hofoper. Wagners tiefen Groll hatte ihm schon seine Leipziger Lohengrin-Aufführung vom Jahre 1854 eingetragen, die das Werk (nach Glasenapps Worten) „bis zur Unkenntlichkeit verstümmelt und vergewaltigt“ hatte. „A la Rietz und Kompagnie“ pflegte in seinen Briefen Bülow spöttelnd zu sagen, wenn er gelegentlich die Taktschläger und „Ruderknechte“ unter den deutschen Kapellmeistern sich aufs Korn nahm. Auch die Dresdner Meistersinger-Premiere von 1869 bildet, wie man weiß, kein Ruhmesblatt der Dresdner Hofoper in der Wagner-Literatur. Der sächsische Hofkapellmeister, so heißt es, habe sich durch Unfähigkeit, Nachlässigkeit, ja Boshaftigkeit am Werke des Meisters vergangen, er habe an ihm als Wagner-Feind aus gutem Behagen blindwütig und überlegungslos herumgestrichen, und Wagner selbst hat, gestützt auf das Urteil seiner Freunde, in seiner Schrift über das Dirigieren Rietzens Dirigentenleistung einer vernichtenden Kritik unterzogen. Den Leiter der Dresdner Meistersinger-Premiere gegen diese und ähnliche Vorwürfe nachdrücklich in Schutz zu nehmen, wird, der unbestrittenen Mängel dieser Aufführung ungeachtet, fortab eine Ehrenpflicht der Musikgeschichte sein, nachdem durch die aufhellenden Mitteilungen Artur Liebschers aus den bisher unveröffentlichten und in der Dresdener Königl. öffentlichen Bibliothek aufbewahrten Tagebuchaufzeichnungen Rietzens aus den Jahren 1863—72 im „Neuen Archiv für Sächsische Geschichte und Altertumskunde“ über die Geschichte dieser Dresdener Meistersinger-Erstaufführung neues Licht verbreitet worden ist.



Louise Wirz-Lobstein.
Singt regelmäßig in den Heidelberger Bach-Konzerten.
Phot. Robert Herbst, Heidelberg.

Im ganzen sind diese vier Bände handschriftlicher Bekenntnisse trotz ihrer Dickleibigkeit für den Musikforscher

wenig ergiebig. Nichts störte im damaligen Elbflorenz den geruhigen Verlauf der örtlichen Musikpflege; von dem leidenschaftlichen Streite um das Kunstwerk der Zukunft, der anderorts die Geister erhitzte, spürte man nur wenig: „Es ist ein Stück Ortsgeschichte, das sich hier abspielt, in die eigentlich nur ein einziger Laut der aufgeregten Zeit hineindringt: Die Fanfare der Meistersinger." Nicht Bewunderung und Liebe zu Wagner und seinem Werke bewog Rietz, seine ganze Kraft für die Dresdener Aufführung einzusetzen, ihn lockte die Größe der künstlerischen Aufgabe und der Ehrgeiz, sie mit den ausgezeichneten Dresdener Kräften überzeugender als München zu bewältigen. Just da sich Rietz zur Annahme der „Meistersinger" entschließt, offenbart eine Aufzeichnung seines Tagebuches, wie innerlich fremd er Wagner gegenüberstand und wie wenig sich ihm noch immer die Schönheiten der „Lohengrin"-Partitur erschlossen hatten: „Ich habe," schreibt er, „hinter den Kulissen zwei Akte des Lohengrin mitangehört. Mit Ausnahme einiger überwältigender Momente machte die Musik heute wie vor Jahren denselben tristen, langweiligen Eindruck." Wer die abfälligen Aeußerungen so urmusikalischer Naturen wie Clara Schumanns über Wagner, Hugo Wolfs über Brahms oder dieses letzteren über Bruckner kennt, wird sich hüten müssen, solche und ähnliche Geständnisse Rietzens auf mangelnde musikalische Urteilskraft zurückzuführen. Gesteht doch selbst Hermann Levi, nachmals einer der berufensten Wagner-Interpreten, in einem Briefe an Wendelin Weißheimer vom 26. März 1868, daß er sich mit der Meistersinger-Ouvertüre, die er selbst im Jahre zuvor aufgeführt hatte, nicht habe befreunden können. Was Wunder, wenn da Rietz meint, das Meistersinger-Vorspiel sehe eigentlich aus, wie „ein in der Eile zusammengewürfeltes Opernpotpourri . . ."

Der Meistersinger gedenkt das Tagebuch zum ersten Male am 21. Juni 1868: „Heute wird oder soll in München stattfinden die erste Vorstellung von Wagners ‚Minnesingern (!) in Nürnberg'." Die „entzückten Artikel" über die Münchener Aufführung und die Berichte der Dresdener Ohrenzeugen, des Regisseurs Schloß und des Sängers Degele bestärken in ihm den Entschluß, das Werk in Dresden herauszubringen, wenn schon man sich über die geringere Aufnahmefähigkeit der Dresdener klar ist: „Die Aufführung hat bis ¾11 Uhr gedauert. Schloß meint, man müsse eine Stunde herausstreichen." Und als Ergebnis einer weiteren Konferenz, an der auch der inzwischen aus München heimgekehrte Tichatscheck teilgenommen hatte, heißt es wenig später: „Streichen ist einstweilen die Hauptsache . . . Wegen der Besetzung des Hans Sachs wird Lärm entstehen, da Mitterwurzer und Degele Anspruch darauf machen. Dem ersteren will man den Beckmesser zuschanzen, wogegen er sich schon jetzt ernstlich verwahrt." Inzwischen hat der künftige Meistersingerdirigent vom Grafen Platen Hanslicks Rezension erhalten und bei dieser Gelegenheit den Eindruck empfangen, daß der Intendant, der sich anfänglich am liebsten das Recht der Uraufführung gesichert hätte, „gar nicht gern an die ‚Meistersinger' gehen will". In der Tat drohen die Verhandlungen, die Jos. Tichatscheck als eifriger Mittelsmann in der Hoffnung leitete, ihm werde die Rolle des Walter Stolzing zufallen, zu scheitern, als ein Brief Wagners an Tichatscheck eintrifft, in dem er sich „alle Striche in den ‚Minnesingern' (!) verbittet, den Herrn Richter zum Einstudieren herhaben will usw. — nur dann will er die Partitur ausliefern. Brrrrrr! Man hat sofort die bereits in München bestellten Dekorationen wieder abbestellt." In diesem 1884 in der „Deutschen Revue" (fälschlich als an Julius Rietz gerichtet) veröffentlichten Briefe schreibt Wagner u. a.: „Die Klage über die Länge (oder vielmehr die dadurch gesteigerte Schwierigkeit des Werkes) ist mir zuerst von seiten der verschiedenen faulen deutschen Kapellmeister bereitet worden, welche zu den Aufführungen der ‚Meistersinger' sich hier zusammenfanden . . . Ich bin gesonnen, keinem Theater die Aufführung der ‚Meistersinger' zu gestatten, als gegen die ausdrückliche Verpflichtung der Direktion, nichts daran zu ändern oder kürzen zu lassen . . . Da außerdem keiner der angestellten Dresdener Kapellmeister imstande ist, mein Werk richtig zu erfassen und wiederzugeben, schlage ich . . . die private Mitwirkung des jungen Hans Richter, gegenwärtig in München, dazu vor . . . Ich habe Dir, alter Freund, auf das bestimmteste meine Bedingungen mitgeteilt. Geht die Königl. Generaldirektion nicht darauf ein, so bitte ich Dich nicht weiter zu bemühen." Wagners Verdammungsspruch über die Dirigentenbefähigung der beiden Kapellmeister Krebs und Rietz wurde unter den Bühnenmitgliedern rasch bekannt: „Der Brief Wagners an Tichatscheck," vermerkt Rietz, „soll in gemeinster Weise sich über — (zwei Worte unleserlich) alle deutschen Kapellmeister äußern!" Die Spannung in seinem menschlichen Verhältnis zu Wagner wurde durch solche Erfahrungen nicht gemildert und die Ausdrücke, die Rietz in der Folge anwendet, wenn es sich um den Charakter des Meistersinger-Komponisten handelt, übertreffen, so bemerkt Liebscher, an Härte die von Wagner gebrauchten noch um ein Beträchtliches.

Wir wissen aus dem Briefe Wagners an seinen Verleger Schott vom 23. Juli, daß der Meister auf der Bedingung strichloser Wiedergabe für Dresden nicht lange bestand: „Herr Richard Wagner steigt von der Höhe seiner Bedingungen herab," schreibt Rietz, und kurz danach: „Wagner hat seine unsinnigen Pretentionen s ä m t l i c h zurückgenommen, ersucht nur um möglichst baldige Zusendung der hundert Louisdor Vorschuß." Ueber Aufführungshonorar (sieben Prozent Tantieme) und Partiturpreis verständigt man sich nun ziemlich rasch, nachdem Schott Wagners Wunsche, in seiner Forderung (hundert Taler für das Partiturexemplar) „eine billige Ermäßigung eintreten zu lassen", nachgegeben hat. Um ausgezeichnete Kräfte für die Rollenbesetzung ist man in Dresden nicht verlegen, nur die Rivalität der Mallinger, der Münchener Eva, fürchtet man, der man darum kurzerhand ein Engagement anträgt. Rietz berichtet: „Erster und letzter Besuch bei Fräulein Mallinger. Herr Schloß da, Unterhandlungen; 8000 Thaler soll sie haben, sie will aber außerdem 3½ Monate Urlaub, Wagen bei allen Proben und Aufführungen usw. Es wird nichts werden, sie ist in München verwöhnt; der König sendet ihr Buketts, viele Geschenke; das fällt freilich hier fort . . . Genug — ein Trotzköpfchen . . . Es muß aber auch ohne sie weitergehen." Erst am 10. August lernt Rietz die Meistersinger-Musik näher kennen, über deren „Sterilität und Unnatürlichkeit" er „wahrhaft erschreckt" ist. Als ihm dann Hölzel, der Münchener Darsteller des Merker, einen großen Teil der Beckmesserpartie vorsingt, gewinnt er allerdings „über manches eine andere Anschauung". Durch Wendelin Weißheimer hört Rietz interessante Einzelheiten über die Münchener Uraufführung, bei der „Bülow ängstlich und unruhig, die Tempi überstürzt" gewesen seien. Noch wird der Sachs von Degele und Mitterwurzer eifrig umworben. Zwar erklärt ersterer nach einem Ueberredungsversuche Rietzens „den Hans Sachs selbst für eine undankbare Partie", aber mit dem Beckmesser will er sich noch immer nicht befreunden. Doch glaubt man, daß seine Abneigung behoben wurde, „wenn man sein Gehalt durch ein Spielhonorar aufbesserte". Dem scheinbar von Wagner unterstützten Plane, den Stolzing mit Dresdens berühmtestem Tenor jener Zeit, dem alternden Tichatscheck zu besetzen, widersetzt sich Rietz mit allen Kräften. Schreibt er doch nach einer Tannhäuser-Vorstellung über des Sängers Leistung in sein Tagebuch: „Es ist schon mehr Gekrächze wie Gesang, wie er mit Takt und Rhythmus umherspringt, ist unerhört." Auch der Regisseur Schloß fängt an einzusehen, „daß Walther Stolzing und Herr Tichatscheck zwei unvereinbare Dinge sind." Wirklich wird der Tenorist Labatt für die Rolle in Aussicht genommen, aber der Versuch des Intendanten, Tichatscheck zu einem freiwilligen Verzicht zu bewegen, schlägt fehl: „Tichatscheck besteht auf dem Walther von Stolzing, meint, Wagner wünscht es usw. Schöne Geschichte, und der beste Herr Graf ohne Courage." Auch von Bülow erfährt Rietz auf eine Anfrage, „er g l a u b e, daß Wagner für Tichatscheck als Walther sei," gleichzeitig aber meldet ihm der Regisseur, „Graf Platen habe Tichatscheck wirklich den Walther aufgekündigt".

*

Mit welchem künstlerischen Ernste Rietz die Einstudierung betrieb, erhellt aus der Tatsache, daß er allein in seinem Tagebuche über fünfundfünfzig von ihm persönlich geleitete Proben berichtet, wobei die vom Chordirektor Riccius abgehaltenen Chorproben nicht mitgezählt sind. Noch ein letztes unerwartetes Hindernis gilt es hinwegzuräumen: Der Darsteller des David erkrankt plötzlich und muß zum Leidwesen Rietzens, der die Aufführung mit ausschließlich einheimischen Kräften durchsetzen möchte, durch den Münchener David Anton Schlosser ersetzt werden. Noch befremdet der Orchesterstil Wagners den Dirigenten, doch muß er bekennen, daß auf der Bühne der Eindruck des dritten Aktes stellenweise geradezu überwältigend sei. So steht man unmittelbar vor der Aufführung und auch über die peinliche Ueberraschung, daß bei der vorletzten Probe der Münchener David den Zug versäumt, kommt man hinweg, denn diese Probe, die längste, deren sich Rietz aus seiner Kapellmeistertätigkeit erinnert, verläuft „im allgemeinen erfreulich, Orchester und Chor stehen h o c h über den Solisten". Rubinstein und Hermann Levi, die der Hauptprobe beiwohnen, „sprechen mit großem Lobe, wie es ging". Entzückt äußert sich Levi auch gegen Bülow, der boshaft erwiderte: „Wie ist's denn möglich, daß da es gut geht." — „So ein Schuft!" lautet Rietzens lakonische Quittung. Im Beisein des ganzen Hofes fand die Aufführung selbst den stürmischen Beifall des vollgestopften Hauses, der nach Rietzens Urteil im ganzen wohlverdient war, wenn er in seinem Tagebuche auch berichtet: „Die Herren Mitterwurzer, Scaria und Labatt, selbst Degele machten manche und viele Fehler . . . Befangenheit auf allen Seiten war wohl zu vielem die Ursache, es war mir selbst nicht ganz heimlich ums Herz! Welch ein Verlust nach allen Seiten hin, wäre die Arbeit von fast drei Monaten und gerade bei diesem Werke mißlungen!! Gott sei Preis und Dank!"

Nach allem, was wir über die Dresdener Meistersinger-Premiere wissen, kann es keinem Zweifel unterliegen, daß der wundeste Punkt der Aufführung die wenig glückliche Lösung der Strichfrage bildete. Das in der Wagner-Literatur landläufige Urteil indes, das die hauptsächliche Verantwortung für diese Mängel dem Dirigenten zuschiebt, bedarf an der Hand der Tagebuchaufzeichnungen Rietzens einer wesentlichen Korrektur. Fraglos setzte Rietz seinen ganzen Stolz an eine möglichst vollendete Wiedergabe dieser kerndeutschen Partitur und blieb dem Werke auf die Dauer zugetan, „als sei es nicht von Wagner". Nur widerstrebend gab er dem fortgesetzten Drängen von Regisseur und Sängern nach weiteren Strichen nach. Essers, des Wiener Hofkapellmeisters Striche, sind ihm unbegreiflich: „Esser hat f u r c h t b a r e Striche in den ‚Meistersingern' gemacht, namentlich fast den ganzen David vernichtet, die ganze Tabulaturgeschichte im ersten Akt ist fort, der dritte fängt mit dem Auftritt des Walther an." Auch Lachners Striche in Mannheim findet er rücksichtslos: „sogar das Vorspiel hat er auf ein Drittel gekürzt . . Dieser Kapellmeistertyrannei werde ich mich nicht anschließen." Freilich eine kampffrohe Natur wie sein großer Antipode Bülow war der sächsische Hofkapellmeister nicht, gegen den Strom zu schwimmen, war nicht seines Wesens. Und so blieb denn vorerst in Dresden der Rotstift Trumpf. *E. B.*

Zur Beethoven-Büste von Hermann Volz.

Ueberlegene Künstlerindividualitäten in Werken der Plastik so festzuhalten, daß das Kausalitäts-Gefühl zwischen dem Beschauer und dem Genie in ein unverlöschliches Erlebnis zusammenfließt, ist nicht von der strengen Beachtung äußerer Stilgesetze abhängig. Wir hätten sonst wahrhaft viele und gute Bildhauerleistungen, aber nicht über so manche schulgemäß tüchtige und wenig persönliche Arbeiten zu klagen. Und doch entscheidet auch das Festhalten des Charakteristischen (wie wir dies an einer Fülle von plastischen Bildwerken aus dem letzten Jahrzehnt erlebten) nicht ausschließlich, noch schenkt eine absolute Abstraktionskunst, die selbst das tatsächlich Gegebene entmaterialisiert, jene Darstellung, die dem natürlichen Empfinden des Musikers und seiner Anverwandten entspricht. Denn es handelt sich um Plastiken unsrer großen Komponisten, und dabei will sowohl das Anbetungsbedürfnis bis zur fortreißenden Begeisterung betont sein, als auch — im künstlerischen Abstand und zweckhaft — das Wunderbare des einzelnen Talentes gefaßt und doch wieder von allzu irdischen Zeichen und Zügen gelöst sein. Es ist die verwegenste Aufgabe für einen Bildhauer vielleicht, den Kopf eines Tondichters zu formen und damit vor der Welt zu einem unbedingt anerkannten Ausdruck zu kommen. Wir sehen es ja an Beethoven: Noch sind aus der Gestaltung seines Schädels die letzten Konzequenzen für plastische Anschauungsfähigkeit nicht gezogen worden.

Umsomehr beansprucht deshalb Einsicht und eingehende Betrachtung ein neues Werk, welches das alte Problem wieder einmal angepackt und zu beispielhafter Bedeutung erhoben hat. Es ist eine Schöpfung des Karlsruher Bildhauers *Hermann Volz* und hält in seiner stark künstlerischen Wirkung etwa die Mitte zwischen populärer Ueberlieferung und der fast zur Gewohnheit gewordenen äußeren Uebertreibung der Detailformen des Beethoven-Kopfes. Die Plastik, die in der Kunstausstellung zu Baden-Baden diesen Sommer zu sehen ist, irrt trotz der gewaltigen Masse nicht nach der Seite des Monumentalen ab, arbeitet aus der wirklich unerschöpflichen Motivenfülle gerade die Teile heraus, die dem etwa 30—40-Jährigen in seiner Zeit schon den Ausdruck willensstarker Männlichkeit gaben. Dabei verzichtet Volz auf jeden psychologischen Tiefsinn, sucht Beethoven, wie ihn auch die Zeitgenossen um 1812 schildern, als einen kraftvollen gesunden Menschen zu fassen. Offenbar bedarf seine Büste von mehr als doppelter Lebensgröße nicht der naturalistischen Zutat des Leidens, um damit Mitleid zu erregen. Und das ist gut so. H. Volz hat, ohne sich der Freiheit des nachschaffenden Meisters zu berauben, hier einen Weg zum naiven Beethovenbild zurückgefunden, das uns leider durch furchtbare Einseitigkeit fremd geworden war. Ich meine jene geradezu krankhaft gewordene Beethoven-Manie, die diese Heros unter den Musikern im Gegensatz zum „sonnigen" Bild Mozarts zu einem geheimnisvollen Grübler machen wollte. Lebendig und frisch, voll genialer Unruhe, so gar nicht das künstliche Abbild des weit über allem Irdischen thronenden Tonfürsten schaut dieser Kopf, überschattet von der weit ausladenden Stirne. Durch eine leichte Tönung des Marmors hat Volz eine große Beweglichkeit der Gesichtszüge erreicht. Da sind die Wangen keine schlaff herabhängenden Polster, da wiederholt nichts den kalten Eindruck der Totenmaske, wie überhaupt von dieser letzten Naturkopie ein gutes Beethoven-Bild bis auf das Anatomische absehen sollte. Wohl sind die Backenknochen stark betont, die Mundpartie ist aber so menschlich gemildert, daß von irgendwelcher falschen Sensibilität nicht gesprochen werden kann, sondern allein erhabene Gesinnung in diesem Ausdruck liegt.

Soviel vom Stil und von den subjektiven Absichten des neuen Werkes. Auch wer die Büste nur aus der Abbildung kennen lernt, wird zugeben, daß aus dem Steinmaterial hier eine beachtenswerte Tat geschaffen ist. Nun sollte sich die große Gemeinde der Beethoven-Freunde auch mit dem Werk, das seine Entstehung der Bewunderung und Verehrung des Genies verdankt, auseinandersetzen können. Mit Nutzen würde dies Steindenkmal seinen Platz in der Vorhalle oder in einem Konzertsaal selbst finden. Denn dort würden zehnmal mehr Besucher ihre Freude daran haben, als es je im Staube der Museen geschehen kann!

Hans Schorn (Baden-Baden).

Beethoven-Büste.
In Marmor ausgeführt von Prof. Herm. Volz, Karlsruhe.

Die Tonkunst im Sinne der Romantik.

Ein Ausblick.



Wenn Julius Duboc in seinem Werke „Hundert Jahre Zeitgeist in Deutschland" von der Periode der Romantik sagt, daß sie für den Zeitgeist und also auch für eine Geschichte desselben nur episodische Bedeutung habe, und daß dieser von der Romantik direkt nichts übernehme, was ihm verbliebe, so bekundet diese Meinung offenbar eine zu weitgehende Unterschätzung jener denkwürdigen Geistesrichtung. Neuere Literarhistoriker

schätzen die Romantik weit höher ein und bemühen sich mit Erfolg, den eminenten Einfluß, welchen sie auf deutsches Geistesleben und deutsche Kunst ausgeübt hat und in jüngerer Zeit wieder ausübt, nachzuweisen. Die unverkennbar romantischen Elemente, welche zahlreichen Werken modernster Literatur und Kunst eigen sind, bezeugen, wie sehr noch, bezw. wieder, das Denken und Fühlen unserer Generation von der Romantik beherrscht wird. So hinterläßt der Geist der romantischen Schule eine nachhaltigere Wirkung als viele von ihm erwartet hatten; nachdem der Begriff „Neuromantik" schon eine abgegriffene Münze war, kursiert jetzt das Wort vom „Wiedererwachen der Romantik". Schon die Tatsache, daß man sich nicht nur an unseren Klassikern mit ihrem „edlen Maßhalten im subjektiven Pathos" erhebt, sondern auch gern in das von mystischem Dämmerschein umwobene Wunderland der Romantik flüchtet, ist ein Beweis dafür, daß in unserer an „Wirklichkeitssinn" wahrlich nicht armen Zeit die „blaue Blume" immer noch das Ziel der stillen Sehnsucht vieler ist.

Wie stark der Einfluß der romantischen Schule auf die Tonkunst war, welche Früchte er zeitigte, ist bekannt. Haben wir doch die Romantik und Neuromantik in der Musik ähnlich der Früh- und Spätromantik in der Literatur.

Darüber aber, was die Musik den Vertretern der literarischen Romantik bedeutete, geben die Werke von *Ricarda Huch* „Die Blütezeit der Romantik" und „Ausbreitung und Verfall der Romantik", *Karl Joël* „Nietzsche und die Romantik" und Oskar *F. Walzel* „Deutsche Romantik" die interessantesten Aufschlüsse. Genannte Autoren belegen ihre Ausführungen mit Zitaten aus den Schriften *Wackenroders, Friedrich* und *Wilhelm Schlegels, Tiecks, Hardenbergs* (Novalis), *Th. Hoffmanns* und anderen, die von der großen Rolle, welche die Musik im Leben und Schaffen der Romantiker spielte, beredtes Zeugnis geben. Und mit Recht schreibt *Karl Joël* den Satz erfreulicher Prägnanz: „Das Leben der romantischen Seele ist Musik".

Fragen wir nun, in welcher Weise die Seele des Romantikers ganz auf Musik eingestellt ist, so gibt uns *Oskar F. Walzel* darauf eine feine, treffende Antwort. Er weist in seinem vorzüglichen Werkchen (Deutsche Romantik) darauf hin, wie der Romantiker „Sichtbares und Anschauliches durch verwandte Töne zu deuten sucht", wie er „die Außenwelt wirklich musikalisch empfindet". „Er (der Romantiker) hört besser und feiner als andere, leise und dumpfe Geräusche tönen vernehmlicher an sein Ohr. Deshalb wandeln sich ihm Gesichtswahrnehmungen in Rhythmus oder ein geistiger Vorgang nimmt für sein Ohr die Melodie eines Musikstückes an, Gedankenverbindungen aber und Gedankengegensätze erscheinen ihm wie symphonisch verbundene Stimmen."

Ein weiterer Grund des hohen Ansehens, das die Tonkunst bei dem Romantiker genießt, erklärt sich aus seiner „Sehnsucht nach dem Unendlichen", aus seinem titanischen Streben, das Dunkelste zu erhellen und bis in das innerste Seelenleben vorzudringen, es restlos zu offenbaren. Dabei kommt er zur Erkenntnis von der Ohnmacht der Wortsprache, die Pforten des Geisterreiches zu öffnen, und es wird ihm zur Gewißheit, daß dies nur die Tonsprache, die Musik vermag. Es ist die Erkenntnis, die *Schiller* in die Worte kleidete: „Die Seele — spricht nur Polyhymnia aus". Und treffend motiviert *Ricarda Huch* in „Blütezeit der Romantik" das innige Verhältnis des Frühromantikers *Wackenroder* zur Musik mit folgenden Worten: „Weil er mit Worten, der Sprache des Bewußtseins, die dunklen Gefühle nicht offenbaren kann, die so überwältigend aus dem Grunde seines Innern ihn überströmen, flüchtet er zur Musik. Sie könnte ihn aus seiner Bedrängnis erlösen. Der ganze Strom von Schmerz und Wonne, der sich aus den Tönen über das widerstandslose, bebende Herz ergießt, rauscht unterirdisch unter seiner Sprache."

Sehr bezeichnend für die Musikliebe der Romantiker ist auch deren musikalisch-instrumentale Betätigung. Ich erinnere nicht nur an *E. T. A. Hoffmann*, der ja bekanntlich Kapellmeister und Musiklehrer war, nein, auch an *Clemens Brentano*, welcher mit seiner Gitarre über dem Arme ruhelos die Lande durchstreifte, an *Kerner*, der die Maultrommel vortrefflich spielte, an *Lenau*, der seiner Melancholie durch Spielen ungarischer Volkslieder auf der Violine Herr zu werden suchte, und endlich an *Eichendorff*, der gleich Brentano das Gitarrespiel eifrig pflegte. Nach *Herm. Anders Krüger* (der junge Eichendorff) soll der „letzte Ritter der Romantik" zwar musikalisch „wenig selbstausübend" gewesen sein, wenn wir aber die in dem erwähnten Buche enthaltenen Heidelberger Tagebuchnotizen mit den gewissenhaften Angaben der vielen Gitarrestunden nachlesen, so dürfen wir wohl mindestens auf ein fleißiges Musikstudium Eichendorffs schließen.

Echt romantisch und mehr als bloße Spielerei ist es, wenn *Bettina v. Arnim* in „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" an einer Stelle, wo das Gefühl die Schranken der Sprache durchbrechen möchte, zur Musik greift und die Innigkeit ihres Gute Nacht-Grußes durch ein Notenbeispiel näher beleuchtet.

Ludwig Geiger sagt gelegentlich eines Aufsatzes über „Karoline von Günderode": „Eine erschöpfende Definition der Romantik läßt sich nicht geben"; wir dürfen da wohl hinzufügen: aber ihr Verhältnis zur Musik gibt uns einen festen Anhalt zu ihrer Beurteilung und gewährt uns einen tiefen Blick in ihre Gedanken- und Gefühlswelt.

„Der Buchstabe tötet den Geist." Die Wahrheit dieses Satzes bestätigt sich auch bei dem Versuche, das Wesen der Musik durch Worte zu erklären. Was aber nach der Richtung hin durch Gedankentiefe und subtile Sprachkunst zu erreichen ist, das haben die Romantiker vollauf erreicht. Sie haben viel beigetragen, dem Musiker das Wesen seiner Kunst auch verstandesmäßig zu erschließen. War doch, wie *Oskar F. Walzel* feststellt, die *Schopenhauersche* Deutung der Tonkunst schon von *Wackenroder* und *Novalis* vorgedacht, respektive „angekündigt".

Es ist daher nur zu natürlich, daß die Romantik der Musik neue Wege wies, sie eine Zeitlang ganz mit ihrem Geiste erfüllte. Indessen, es ist manches Tonwerk mit dem Kennwort „Romantisch" belegt worden, dem es im eigentlichen Sinne des Wortes gar nicht zukommt. Daß hier eine gewisse Begriffsunsicherheit vorliegt, geht schon daraus hervor, daß selbst bei den dichtenden Romantikern die Deutung des Wortes „Romantisch" keine völlig übereinstimmende ist. *Th. Hoffmann* sieht in *Beethoven* den echten musikalischen Romantiker, während dieser in letzter Zeit mehr als Klassiker bezeichnet wird. Von den, in der konventionellen Musikgeschichte als „Romantiker" bezeichneten Meistern, dürfte wohl *Weber*, welcher seinen Horizont durch persönlichen Umgang mit *Ludwig Tieck* und *Clemens Brentano* bedeutend erweiterte, der bewußteste Romantiker sein.

Ganz im Sinne der literarischen Romantiker ist aber auch die Musik des Neuromantikers *Robert Schumann*. Seine an Traumgespinste erinnernde Verwebung der Stimmen trägt wohl nicht wenig dazu bei, daß man diese Musik „Traummusik" nennt. Und gerade der Traum spielt bei den Romantikern eine ganz bedeutende Rolle. Traum ist ihnen alles: die Welt, das Leben. Das stellt *Karl Joël* in einem ausführlichen Abschnitt seines sehr lesenswerten Werkes „*Nietzsche und die Romantik*" fest.

„Zart, still, süß, reizend und vor allem innig — das sind die Lieblingsworte, die durch die ganze Romantik tönen; denn es sind Worte der Liebe" sagt *Joël* an einer anderen Stelle des erwähnten Werkes. Und fast mit denselben Worten können wir auch die Musik Schumanns charakterisieren; sie ist — weit mehr als die Musik Schuberts — der reinste Ausdruck romantischer Seelenstimmung.

Wie steht es aber mit der Musik modernster Meister; atmet diese noch romantischen Geist? Ein unbedingtes Ja oder Nein läßt sich auf diese Frage, mit der wir den eigentlichen Kernpunkt vorliegender Erörterungen berühren, kaum geben. „Vollends die Musik unserer Zeit, die über weit aufregendere Reizmittel verfügt als diejenige, die damals neu war, die nicht nur bestimmte Bilder und Handlungen, sondern bestimmte philosophische Betrachtungen zum Ausdruck bringen will, die von der Willkür bestimmt ist und uns wohl tiefer in die Sinnenwelt, aber nicht tiefer in das Geisterreich einführt, würde die romantischen Musikfreunde aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erschrecken und abstoßen." So *Ricarda Huch* in „Ausbreitung und Verfall der Romantik". Daß die Romantiker dieser musikalischen Philosophie aber gar nicht so abgeneigt waren, beweist das Fragment *Fr. Schlegels* im *Athenäum*: „Es pflegt Manchem seltsam und lächerlich aufzufallen, wenn die Musiker von den Gedanken in ihren Kompositionen reden; und oft mag es auch so geschehen, daß man wahrnimmt, sie haben mehr Gedanken in der Musik als über dieselbe. Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogen. Natürlichkeit betrachten, nach welcher die Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll, und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muß die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe?"

Hier ist also bereits der Gedanke ausgesprochen, den die Tondichter unserer Zeit — allen voran *Richard Strauß* — in die Tat umsetzten. Allerdings nicht mit dem Erfolge, der *Bettinas* Aperçu: „Wenn der Geist zur Musik wird, dann wird Philosophie zur Empfindung" (Goethes Briefwechsel mit einem Kinde) zur Wahrheit macht. *Fr. Schlegel* ahnte gewiß nicht, daß er mit dem zitierten Fragment der Musik einen Weg wies, der bereits abseits der Romantik lag und schließlich zur Vertonung der Philosophie *Nietzsches*, dieses großen Hassers aller Romantik in der Musik, führte. Und so wurde, bei dem Bemühen, *Wagner* zu „über-

winden“, zwar allerlei in den Darstellungsbereich der Musik gezogen, die Romantik aber mit Pauken und Trompeten hinausgetrieben.

Jedoch, es mehren sich die Zeichen, die darauf schließen lassen, daß die Romantik wieder Einkehr in der Musik halten, ihr wieder das Gepräge geben wird. Schon erweisen sich jüngste Tonsetzer mehr oder weniger als Romantiker. Am 8. Januar d. J. fand in Dresden die Uraufführung der Symphonie in F dur von *Paul Büttner* statt. Ueber letzteren urteilt der Kritiker Dr. *Georg Kaiser* (Leipzig) folgendermaßen: „Schon in seiner Des dur-Symphonie, die gerade vor Jahresfrist Prof. Artur Nikisch im Leipziger Gewandhause aus der Taufe hob und die am 11. Februar im Symphoniekonzert der Dresdner Königl. Kapelle gespielt wird, spricht sich die Persönlichkeit Büttners eindringlich als die eines Romantikers aus, dem der Ausdruck seelischer Werte alles gilt, dem aber gleichwohl die Kraft verliehen ist, seine Gefühle in eine festgefügte Form von strengem architektonischen Aufbau zu zwingen“.

Folgern wir nach einem gewissen Grundzug gegenwärtiger Zeit, so dürfte die romantische Richtung in der Musik sich auch in Zukunft behaupten. Denn es gewinnt den Anschein, als ob sich des modernen Kulturmenschen eine Art akustischer Müdigkeit bemächtigt habe. Während die Lichtempfindlichkeit unseres Auges immer mehr abnimmt, während dasselbe nach immer größerer Fülle von Lichtreizen verlangt und sich bei Petroleumlampen- oder Kerzenlicht schon gar nicht mehr wohl fühlt, nimmt die Schallempfindlichkeit unseres Ohres zu. Alles Laute, Lärmende ist uns zuwider, und das ist einer jener Gründe, weshalb wir die romantische Musik, deren Kriterium das Zarte, Sehnsüchtig-Schwebende ist, der mit akustischer Kraft und Fülle sowie mit nervenstachelnden Dissonanzen überreich gewürzten „modernen“ vorziehen.

Rich. Möbius.

Schloß Flotow.

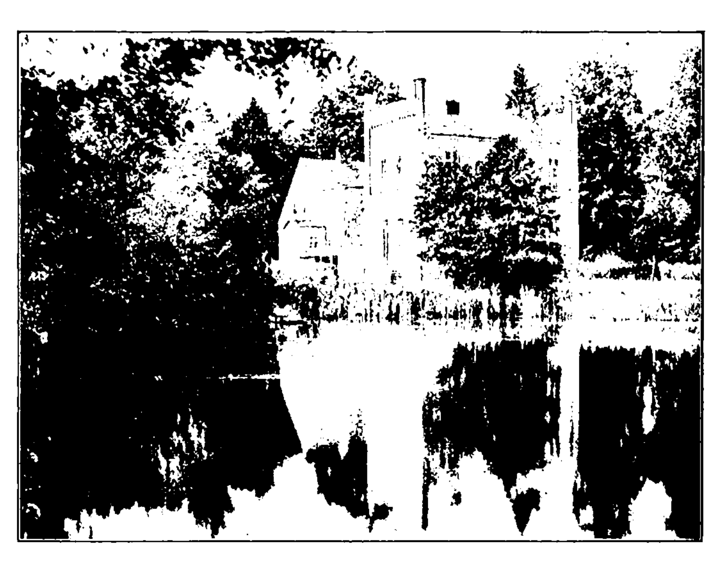
Unter allen künstlerischen Produktionen, und unter Opern im besonderen, gibt es bekanntlich eine Gattung von Werken, denen auf der einen Seite jegliche Lebensbedingung, jeglicher Wert, ja jede Lebensdauer überhaupt beharrlich bestritten und abgesprochen wird, und die doch aus irgendeinem Grunde, aus einer Unverwüstlichkeit heraus, die sie in sich tragen, auf der anderen Seite hin unbekümmert einen Siegeslauf fortsetzen, den auch die schlagendsten Beweismittel nicht zu hemmen vermögen. Ein klassisches Beispiel ist Neßlers unverwüstlicher alter „Trompeter“, und neben ihm seine ewig junge Freud- und Leidgenossin, die „Martha“ Friedrich v. Flotows. Diese mit so wenig Schwierigkeiten auf die Bühne stellbare Oper hat alle Abstufungen möglicher Darstellungen bis weit über das schlechteste Mittelmaß hinaus durchgemacht; man konnte sie wie ein Stiefkind stiefmütterlich behandeln, und sie ist doch dieselbe geblieben, die, seit sie 1847 zum erstenmal auf den Brettern erschien, nichts von ihrem Reiz eingebüßt hat. Der Sieg einer einfachen, ansprechenden, alle Schwierigkeiten moderner Kontrapunktik und Harmonik leicht beiseiteschiebenden Melodik, die, geschickt behandelt, ein wirksames Textbuch wirksam ergänzt, erklärt aus sich selbst den Sieg auf der ganzen Linie.

Diesen Vorzügen seiner Musik verdankt Flotow seine Volkstümlichkeit. Denn wer empfände noch recht den Mangel an Tiefe in dieser Musik und machte von ihm sein Urteil abhängig, den ihre Leichtigkeit, ihr fröhlicher Fluß besticht? Und wenn sie auch da, wo es auf dramatische Steigerung ankommt, vielfach geschmacklos wird, so beweist doch die gewisse Unwiderstehlichkeit der bekannten großen F dur-Arie „Ach so fromm, ach so traut“ und des Arioso in As dur „Mag der Himmel euch vergeben“, zur Genüge, worauf es zur Volkstümlichkeit einer Musik wesentlich ankommt.

Was rein künstlerisch Flotow einen Platz unter den Komponisten verschaffte, war bekanntlich nicht die „Martha“; namentlich in „Stradella“ hat er einen Weg beschritten, der seinen Fähigkeiten eine andere Beleuchtung gibt; und doch ist jene Oper mit ihm verknüpft geblieben, bezeichnend für sein ganzes künstlerisches Schicksal, so wie er ohne sie heute längst ein Vergessener sein dürfte. —

Ueber das vielbewegte Leben Friedrich v. Flotows ist viel geschrieben worden; auch jene Punkte, über die die Biographie seiner jungen dritten Gattin Rosa hinweggleitet, haben zum großen Teil ihre Feder gefunden. Flotow wurde bekanntlich auf dem Gute Teutendorf geboren, einem jener großen zahllosen Güter, an denen das mecklenburgische Großherzogtum so reich ist. Er hielt sich viel in Paris auf und wechselte auch in Deutschland häufig den Wohnsitz; erst während seiner dritten Ehe übernahm er die Bewirtschaftung seines Gutes selbst.

Wenn man heute, die Landstraße Sanitz-Tessin verlassend, den breiten Weg einschlägt, der nach Gut Teutendorf führt,



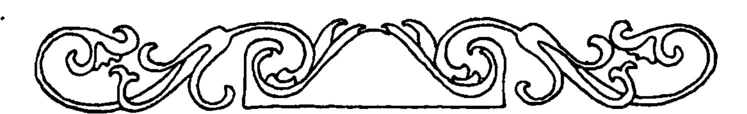
Schloß des Komponisten Friedrich v. Flotow in Teutendorf, Mecklenburg.
Aufgenommen von Berta Witt.

sieht man bald rechter Hand unter hohen Kiefern und in den Wald hineingerückt, in einem verwahrlosten Park ein kleines verfallenes graues Schloß mit verhängten, erblindeten Fenstern, einer verrammelten Tür über der Freitreppe, eingebettet in tiefe einsame Stille und fast ein wenig schaurig wie das Moor, das sich hinter ihm dehnt. Die einstige Pracht ist verblichen, die Zerstörung, der schon Nebenteile des Gebäudes zum Opfer gefallen sind, hat sich hier eingenistet, keine Gondel belebt mehr den Teich, keine luftige Altane in der breiten Krone eines uralten Baumes ladet mehr zum Verweilen, seit das große Zimmer im Schlosse Zeuge des tragischen Todes des Sohnes und Erben sein mußte. Die Jahre, da auf diesen Landstraßen zwischen Wald und Moor und zwischen den endlosen Kornfeldern von fast amerikanischer Dimension, als die Eisenbahn noch nicht bis in diese Gefilde vorgedrungen war, die Kaleschen und Karossen, die gelben „Sandschneider“ von den zahllosen Gütern dieser Gegend dem gastlichen Schloß Flotow zujagten, sind gewesen. Seit dem Jahre 1873 wohnte der Komponist hier, wo er, nachdem schon früher hier ein Teil der Martha entstanden war, die Oper „Fleur de Harlem“ vollendete und „Sakuntala“ begann. Nichts von dem lauten Getriebe des in ansehnlicher Entfernung abseits gelegenen stattlichen Gutshofes störte die Schloßeinsamkeit, und wie die Räume nur lautlos auf Filzsohlen betreten werden durften, so war jeder angewiesen, dem Tonkünstler, wenn er, neue Weisen ersinnend, morgens unter den Bäumen des Parkes spazierte, aus dem Wege zu gehen. Man erzählt auch von einer schweren Eisenkette in Flotows Arbeitszimmer, die er zuweilen bewegte, um durch den Klang des Metalls neue Eindrücke, neue Anregung zum Schaffen zu gewinnen. Flotow übersiedelte 1880 nach Darmstadt, wo aber schon kaum drei Jahre später ein Gehirnschlag seinem Leben ein Ziel setzte. Später gingen Schloß und Gut in anderen Besitz über, die Familie gilt in dieser Gegend als zerstreut und verschollen.

Und so scheint es heute, als habe eine kalte Hand hier das Leben ausgelöscht und sich schwer über die Stätte gelegt, an der einmal Frohsinn und Musik in hellen Strömen flossen. Ein verzaubertes Schloß, dem Untergang preisgegeben — ein trauriger Spiegel des Schicksals eines einst berühmten, angesehenen Geschlechts.

Um so unauslöschlicher aber bleibt der Künstlername des Mannes, dessen melodischer Quell vielen Tausenden eine köstliche Erfrischung gewesen ist und bleiben wird. Volkstümlichkeit macht nicht Gedankentiefe und ein reiches Maß von Genialität und Erfindungsgabe zur Bedingung ihrer Gunst. Das, was sie braucht, die leicht fließende Melodik, ein bißchen Rührseligkeit und sprudelnde Fröhlichkeit, hat Flotow mit glücklicher Hand in reichem Maße auszustreuen gewußt. Und das wird ihm noch lange den Platz unter den Lieblingen des Volkes bewahren, den ihm bisher nichts streitig zu machen vermochte.

Berta Witt (Altona).



H. Bienstock: „Sandro der Narr“.

(Uraufführung am Hoftheater in Stuttgart am 24. Sept.)

Der noch sehr jugendliche Schriftsteller *H. H. Hinzelmann* hat, die tragische Lebensgeschichte des Malers Stauffer-Bern in freier Weise benutzend, für *Heinrich Bienstock*, einen zweiundzwanzigjährigen Elsässer Komponisten, den die Welt bisher nur aus dem in Karlsruhe gegebenen Bühnenwerke „Zuleima“ kannte, eine Operndichtung geschrieben, die sich also aufbaut: Der aus Siena nach dem Kanton Tessin gekommene Maler Sandro Tanena hat für den Ratsherrn Belmonte das Bild von dessen Gattin Lydia gemalt. Der weltfremde, bisher nur seinem Schaffen ergebene Sandro ist aber in Liebe zu der schönen Frau, die — eine der zahllosen „Unverstandenen“ — an der Seite des nüchtern-geschäftsmäßigen Belmonte dahinlebt, in heißer Liebe entbrannt. Sie wird von Lydia erwidert. Aber diese Liebe blieb rein, ein Seelenbund. Belmonte aber hat Verdacht geschöpft; er weiß in einer raffiniert gemeinen Weise dem harmlosen und naiven Sandro sein und Lydias Geheimnis zu entlocken, empfängt von Sandro als Geschenk ein zweites, Lydias Körper ohne jede Hülle zeigendes Bild, erblickt darin den Beweis des vollzogenen Ehebruches und läßt Sandro verhaften. Lydia ruft hinter dem Abgeführten her: „Sandro! welch' Törin, daß deinem Kuß ich mich geweigert!“ Der Hörer fügt in Gedanken bei: „Hätte ich es nicht getan, so hätte ich jetzt wenigstens eine süßschmerzliche Erinnerung“, eine Trivialität, um die er schwerlich herumkommen wird, und Ausdruck einer ethischen Höhe, die etwas stark Nähmädelhaftes hat.

Um den Skandal von seinem Hause und Haupte abzuwenden, verfällt Belmonte, dessen Fürsorge die leichten Irren unterstehen, auf den Trick, Sandro für einen Narren auszugeben. Die Advokaten in dem Prozesse greifen die Idee begierig auf, Lydia wird dazu vermocht, um Sandro nach wenigen Wochen ärztlicher Beobachtung frei zu bekommen, das gleiche zu tun, und so gelingt Belmontes Plan: Lydia geht ohne Strafe aus dem Gerichte nach Hause, Sandro aber wird in ärztliche Beobachtung genommen. Aber nicht auf Wochen, sondern auf Jahre: dafür hat natürlich der dunkle Ehrenmann Belmonte gesorgt. In der langen Abschließung von der Welt wird der arme Sandro nun das, was er im Gerichtshause gespielt hat, ein Irrer. Er entflieht jedoch der Haft und kommt nach Siena zurück, wo er auf dem Jahrmarkte den Kindern Schattenbilder ausschneidet. Hier finden den Meister Lydia und ihr Advokat, die dem entflohenen Kranken gefolgt sind. Als Sandro die Silhouette der Frau schneidet, kehrt ihm für einen Augenblick die Erinnerung an die Vergangenheit wieder; sowie er aber Belmonte erblickt, der nach Siena geeilt ist, um seine geflüchtete Gattin zurückzuholen, da sinkt Sandro abermals in die Nacht des Irrsinns. Während Lydia, endlich den vollen Mut zu ihrer Liebe findend, dem Narren Sandro in seine dunkle Zukunft folgt, stürzt Belmonte innerlich vernichtet zusammen.

Es ist gar keine Frage, daß wir es hier mit einer stofflich überaus packenden Handlung zu tun haben, die auch eines tiefen sittlichen Kerngedankens keineswegs entbehrt. Aber dieser Stoff wäre weitaus besser in einem gesprochenen Drama oder noch geschickter in einer Novelle untergebracht worden, weil alles das, was Hinzelmann mit Rücksicht auf die Oekonomie des Opernaufbaues weglassen mußte, zugleich das für den inneren Fortgang der Handlung Nötige und auch im eigentlichen Sinn Fesselnde ist. Was er von dem Stoffe verwendet hat, das befriedigt das Bedürfnis des Durchschnittshörers auf jeden Fall, nicht aber auch das Bedürfnis des die innere Motivierung der Geschehnisse verlangenden Bewerters seines Werkes. So weiß der kritische Hörer oft mit der Arbeit, weil sie ihn an gar mancher Stelle im Dunklen tappen läßt, nichts Rechtes anzufangen, er weiß nicht, ob Sandro im zweiten Akte den Narren spielt, weil er den Trick, ihn für irr auszugeben, durchschaut hat, oder weil in ihm etwas wie die Verachtung der Frau aufsteigt; der Hörer sieht im Schlußakte Sandro plötzlich als Narren vor sich und hat ihn doch am Ende des zweiten wieder ganz vernünftig und im Glücke über die Freisprechung Lydias gesehen. Und was dergleichen mehr ist. Daß der Wahnsinnsausbruch Sandros möglich ist, werden wohl auch die Psychiater kaum bestreiten. Aber wäre dies auch der Fall: hier handelt es sich ja nicht um die reale Wahrheit, sondern um die dichterische Möglichkeit, und gegen diese möchte ich mich keineswegs erklären. Die gesungene Gerichtsverhandlung ist aber ein Ding der Unmöglichkeit. Sie hört sich in den Zwischenrufen des Volkes und des Gerichtsschreibers ganz lustig an, ist aber eine so widerwärtige Farce auf jedes Rechtsgefühl, zeigt die Richter als solche Hohlköpfe, daß dieser Akt aus einer ernsthaften Unterhaltung über das Werk ganz ausgeschieden werden muß. Hätte Hinzelmann die beiden Advokaten aufeinanderstoßen lassen (Sandros Rechtsbeistand tut den Mund überhaupt nicht auf!), so würde sich, indem in Sandro Zweifel über sich selbst hätten geweckt werden können, ein wichtiges Motiv für die Fortführung der Handlung, d. h. für ihre innere Verknüpfung haben gewinnen lassen. Indem der Textdichter aber auf alles dies verzichtete, bewies er, daß es ihm in der Hauptsache nur um eine bühnenwirksame, sensationelle Aufmachung zu tun war. Daß er jedoch der Ausschlachtung der sentimentalen Szenen im ganzen recht glücklich aus dem Wege gegangen ist, sei anerkennend ausgesprochen.

Bienstocks Musik stellt sich als eine sehr beachtenswerte Talentprobe dar. Noch überwiegt der Eindruck dessen, was der junge Tonkünstler an seinen Vorbildern gelernt hat und was sehr viel ist, überwiegt das, was Bienstock aus dem Schatze seiner Begabung zu geben hat. Das will bei einem erst ins volle Leben tretenden Menschen nicht eben viel besagen. Es hat auch nichts auf sich, daß die Oper stilistisch keine völlige Einheitlichkeit zeigt. Im Gegenteil sehe ich an diesem Umstande und dem anderen, daß der Komponist seine Mittel an mehr als einer Stelle geradezu verschwendet, daß er noch im Werden ist; und daß er noch zu lernen gewillt ist, läßt sich daraus schließen, daß er *Max v. Schillings* gestattet hat, den dritten Akt der Oper in der Instrumentation zu überarbeiten. Dieser klingt denn auch weitaus am besten von allen dreien.

Wir haben die schreckliche Zeit der Wagner-Nachtreter erlebt. Jetzt befinden wir uns im Zeitalter der Strauß-Epigonen. Aber es besteht doch ein wesentlicher Unterschied oder auch mehrere. Zunächst rein stofflich und dann auch in bezug auf die Ausdrucksmittel. Heute wird es einem Musikdramatiker wohl kaum in den Sinn kommen, sich auf Strauß als Vorbild zu beschränken. Das tut nun auch Bienstock keineswegs; er sucht natürlich den Orchesterklang der Straußischen Musik nachzubilden, bemüht sich jedoch auch mit gutem Erfolge, es den modernen Italienern, dem d'Albertismus und den führenden Franzosen zu Danke zu machen. Er weiß, daß schmetternde Gänge in Quintenfolgen immer noch als Zeichen nicht nur revolutionärer Gesinnung, sondern auch als Ausdrucksmittel des Genies, das sich über die Engherzigkeit der Musikphilister hinwegsetzt, gelten, und so schwelgt Bienstock denn zuweilen in derartigen artigen oder unartigen Scherzen, denen sich selbstverständlich noch die anderen Requisiten der modernen Musiksprache angliedern, wie Ganzton-Verbindungen und allerlei harmonische Zwischenwerte, deren theoretische Begründung nicht selten ebenso unmöglich ist wie ihre aus inneren Beziehungen erfolgende Rechtfertigung. Neben diesen Modernismen stößt der Hörer aber auch auf gelegentliche formal abgerundete Gebilde und melodische Ansätze, die sich aus ihrer Umgebung stark herausheben. Von ihnen macht das Lied der Beppina, das wir vielleicht in einem der nächsten Hefte unseren Lesern werden mitteilen können, den weitaus besten Eindruck. Ist es auch keineswegs überwältigend originell, so ist's doch hübsch und zeigt, daß Bienstock gar wohl imstande ist, Einfaches mit einfachen Mitteln auszudrücken. Daß es übrigens um seine Musikorthographie nicht immer gut bestellt ist, lehrt das kleine Stück gleichfalls.

Von den drei Akten des Werkes macht der erste ohne jede Frage den unbedeutendsten Eindruck. Die Musik ist hier allzu gleichförmig geraten, Höhepunkte in der motivischen Bildung und ihrem Ausbaue fehlen; es ist ein starkes Einerlei des auch rhythmisch wenig scharf geprägten Ausdruckes, in dem wir uns hier bewegen. Nicht unwesentlich besser ist musikalisch der mittlere Akt gehalten: hier haben wir eine Reihe von scharf umrissenen und auch geschickt gefärbten Bildern, die auch an sich etwas besagen. Weitaus das beste der Oper ist aber ihr letzter Akt, mit dem Bienstock bewiesen hat, daß er denn doch mehr kann, als den modernen Klangspekulanten spielen, der sich um die Weitung der klanglichen Ausdrucksmittel bemüht und nicht begreift, daß es sich dabei nur um ein Mittel zum Zwecke, niemals jedoch um den Endzweck der Kunst handeln kann — was bekanntlich ein großer Teil der schaffenden Musiker heute aus dem einfachen Grunde vergessen hat oder leugnet, weil er nur mit Hilfe dieser Formel sein schöpferisches Unvermögen — zeitweise — verbergen kann.

Ob wir in Bienstock einen der Führer in die Zukunft der Musik zu sehen haben? Die Frage wurde allen Ernstes nach, während, aber auch (was mich recht bedenklich stimmte) vor der Aufführung erwogen. Ich halte den jungen Künstler für viel zu bescheiden, als daß ich ihn der Teilhaberschaft an solchem müßigen Gerede für schuldig ansehen könnte. Aber Freunde von ihm waren an der Arbeit, Freunde, Freunde — — — Mögen die Götter auch ihn, den begabten und fleißigen, vor diesen Freunden schützen! Bienstock wird noch viel zu lernen, vieles auch zu vergessen haben, wenn er musikdramatische Werke schaffen will, die die Gegenwart überdauern sollen. Vor allen Dingen wird er lernen müssen, sich in der Wahl seiner Mittel zu beschränken und nicht wahllos und maßlos den Ausdruck fortgesetzt zu

überspannen: Ruhepunkte gibt's im Leben wie in der Kunst. Er wird weiter trachten müssen, von seinen Vorbildern mehr frei zu werden und sich und das Maß seiner Begabung mit kritischen Augen zu bemessen. Schließlich sollte er, den ersten Akt seiner Oper mit dem letzten vergleichend, sich fragen, ob wir nicht im langweiligsten Manierismus zu plätschern begonnen haben?

Max v. Schillings hatte sich der Oper mit einer bewundernswerten Sorgfalt angenommen, und so bedeutete die Aufführung einen vollen Sieg für das zielbewußt voranstrebende Stuttgarter Hoftheater. Auch *Emil Gerhäusers* Regiearbeit schuf ganz Vortreffliches. *Ritter* als Sandro bot eine wahre Meisterleistung. Ihm schlossen sich *Hedy Iracema-Brügelmann* und *Albin Swoboda*, der besonders als Darsteller zu rühmen war, an. Die Aufnahme des neuen Werkes war eine überaus herzliche. **W. Nagel.**

Leipziger Musikbrief.

Der Leipziger musikalische Hochsommer gehörte im Konzert, wie alljährlich, der Kirchenmusik und dem Männerchor. *Neueste Deutsche Kirchenmusik* für Chor und Orgel in Ur- und Erstaufführungen brachte der *Riedel-Verein* in seinem letzten Konzert unter *Mayerhoff* zu Gehör, der von jeher die harmonische Verbindung von Alt und Neu auf sein Panier geschrieben hat. Von den a cappella-Sachen zeigte *Alfred Sittards* (Hamburg) edles und ernst-verinnerlichtes „Adoramus te" den Stil und Satz der alten, imitatorisch gearbeiteten Motette, den echten und idealen Chorklang der Palestrinensischen Schule. Der Leipziger Thomaskantor Gustav Schreck gab (Der Tag nimmt ab) Mendelssohnisch wohlklingende, freundliche und herzliche, Mayerhoff (Ich bin ein Gast auf Erden) volkstümlich-schlichte Chormusik. Der geistvoll, ehrlich und mit gediegenem Können, aber weder naiv noch unmittelbar schaffende Georg Göhler (Hamburg-Lübeck) strebt in Luthers Kriegschoral nach modernem, durch die Anwendung der naiven, malerisch-kolorierenden Mittel alter Meister bereicherten kirchlichen Stil. Die Orgel (Max Fest) trat für den Leipziger Modernen Sigfrid Karg-Elert ein, dessen Choralvorspiele aus früherer Zeit zu seinen besten Arbeiten zählen und für den Berliner Martin Grabert, dessen ernste e moll-Variationen und lebhaft „Krebsisch" bewegte Fuge die alte klassische Chaconnenform geistreich mit modernen harmonischen und mit norddeutsch-stimmungsmäßigen Elementen fahlen und visionär-gespenstischen Helldunkels zu verbinden streben. Die größte Enttäuschung bereiteten E. N. v. Rezniceks vier Buß- und Betpsalmen für Alt (Valeska Nigrini) und Orgel: Brahms' fast wörtlich stoff- und stimmungsverwandten Vier Ernste Gesänge überschatteten und erdrückten sie mit der Wucht ihrer plastischen Gestaltung völlig und derart, daß das mancherlei musikalisch Schöne und tiefvergrübelt Empfundene der beiden mittleren Gesänge in dem melodisch und gesanglich gestaltlosen, von der Orgel lediglich stützend untermalten modernsten Harmonie- und Stimmungsbrei rettungslos ertrank. Was der Abend sonst noch bot, war, wie des Dresdener Hans Fährmanns „Siehe, spricht der Herr", rhythmisch bildkräftige, harmonisch im guten Sinne moderne, oder, wie Rudolph Bucks Altgesang „Meine Seele dürstet nach Licht", im schlechten Sinne effekthascherische Opernmusik in der Kirche. *Alte deutsche Meister des Orgelspiels* von Kerll bis Bach, im Mittelpunkt zwei ragende Säulen der strengen Passacaglienform, Buxtehude (c moll) und Pachelbel (d moll), daneben Orgelsachen von Seb. Bach, Kerll (Kuckuck-Capriccio), Triosonaten von Emanuel Bach und Stamitz, brachte der feinnervige moderne Organist an St. Philippus in Leipzig-Lindenau, *Bernhard Uhlig*, auf dieser modernen Kirche prachtvoller Konzertorgel, der größten und modernsten Leipzigs (erbaut von Gebr. Jehmlich-Dresden nach Disposition von Paul Gerhardt-Zwickau), zu romantisch verklärter, teilweise klanglich frappanter Wirkung. Den großen Leipziger Männerchören (Leipziger Männerchor, Lehrergesangverein, Neuer Leipziger Männergesangverein, Concordia, Zöllnerbund) gesellten sich — wie das in Leipzig fast immer geschieht — gleich *zwei* und im Kampf um die „Erstgeburt" gleich tapfere *Kriegschöre* — der eine unter Gustav Wohlgemuth, der andere unter Karl Schiebold — hinzu, die den löblichen Zweck verfolgen, durch Pflege der deutschen Volksweise und des leichten Chorliedes bei den durch den Krieg verwaisten Sängern kleinerer Vereine die Sangeslust und -übung wachzuhalten. — Die Leipziger *Oper* sah in diesem Sommer zwei Mitglieder scheiden. Als Graf Almaviva (Figaro) verabschiedete sich *Erich Klinghammer*, ein brauchbarer Spielbariton, den die seit Buers' Weggang wieder aktueller denn je gewordene Baritonistennot der Leipziger Oper wiederholt zu Rollen im modernen Musikdrama oder der Großen Oper zwang, dem seine wenig durchgreifende und etwas stumpfe, doch durch sehr gewandtes Spiel und charakteristische Maske gehobene Stimme unmöglich gewachsen sein konnte. Als Mignon „zog" nach über zehnjähriger Tätigkeit die Opernsoubrette *Luise Fladnitzer* „dahin", ein ausgezeichnetes natürliches Spieltalent, das sein Repertoire mit Glück gelegentlich auch durch das rein Lyrische, ja Lyrisch-Tragische erweiterte, und dessen Scheiden für die Leipziger Oper, wenn zuletzt vielleicht auch nicht in allem stimmlich, so durch die eigentümlich resigniert-beseelte, feine Art des Singens einen wirklichen Verlust bedeutet. — Der *Operette*, die Leo Falls „Lieben Augustin" neu einstudierte, wurde ein neuer Graf von Luxemburg, *Eduard Waher* vom Dresdener Residenztheater, eine elegante und stattliche jugendliche Erscheinung, ein bühnengewandter, vornehmer Darsteller und ein geschmackvoller musikalischer Sänger mit gutem Tenor baritonalen und etwas „neutralen" Klangcharakters, zur Entlastung seiner Kollegen neu verpflichtet. **Dr. Walter Niemann.**



Lübeck. Daß die Wehen der Kriegszeit gleich anderen Städten auch dem Musikleben Lübecks nicht erspart bleiben konnten, war zu erwarten. Trotzdem hat der vergangene Winter dem vorjährigen eine beachtenswerte Besserung abgerungen. Ein vortrefflich geschultes Orchester bewährter Musiker hat sich mit unermüdlichem Eifer den ihm gestellten anspruchsvollen Aufgaben gewidmet. Eine in dem ersten Kriegsjahr eingetretene Beschränkung der festgesetzten Besoldungen hat das zweite Kriegsjahr in Berücksichtigung der erschwerten Lebensverhältnisse wieder auf den früheren Bestand zurückgeführt. Mag es hier gesagt sein: vielfache Anregungen, das Gesamtorchester der städtischen Verwaltung anzugliedern und dadurch die Existenz der Mitglieder noch gesicherter zu gestalten, haben sich bisher nicht verwirklicht, sondern bleiben noch immer der Zukunft überlassen. Eingegangene Verpflichtungen während des Winters mit dem hiesigen Stadttheaterdirektor und in den Sommermonaten mit der Kurverwaltung des nahegelegenen Ostseebades Travemünde ermöglichen einen ununterbrochenen Dienstfortgang und Zusammenhalt des Orchesters, nicht zuungunsten von dessen Leistungsfähigkeit. Es haben demselben seit seinem Bestehen unter dem Schutz des Vereins der Musikfreunde der jetzige Kölnische Kapellmeister Hermann Abendroth, während sechs Jahren, sowie als dessen Nachfolger Wilhelm Furtwängler, jetziger Kapellmeister des Mannheimer Nationaltheaters, vier Jahre als Dirigenten vorgestanden, beide n dem beneidenswerten Alter von einigen zwanzig Jahren hierher berufen. Die Wahl eines definitiven Nachfolgers Furtwänglers ist bis zur Beendigung des Krieges verschoben worden, um solche Bewerber nicht davon auszuschließen, die gegenwärtig militärischen Verpflichtungen unterworfen sind. Es wurde daher eine Teilung in der Wirksamkeit des Kapellmeisters geschaffen, insofern als dem früheren Altenburger Hofkapellmeister Dr. *Georg Göhler*, der sich inzwischen in Hamburg niedergelassen hat, die Leitung der acht Symphoniekonzerte und zweier sonstiger Aufführungen des Philharmonischen Chores übertragen worden, während dem hier aus Riga anwesenden Musikdirektor *Karl Waack* die Leitung der wöchentlich stattgefundenen sogenannten volkstümlichen Konzerte überwiesen war. Daß die Symphoniekonzerte eine größere Bevorzugung und mehr allgemeineres Interesse erwecken, ist erklärlich, weil nicht nur bedeutendere Werke, sondern rühmlichst bekannte Solisten dazu herangezogen werden, diesmal außerdem ein neuer Dirigent die Probe seines Könnens zu bestehen hatte. Dr. Göhler liegen sowohl äußerliche Uebertreibungen als sogenannte „moderne Auffassungen" fern, seinem vornehmen Musizieren liegt eine reiche praktische Erfahrung als Orchesterleiter zugrunde, die er mit jedem Konzert auch auf andere zu übertragen vermochte, so daß ihm in berechtigter Erkenntnis Ehre und Beifall nicht versagt geblieben sind. Er steht mit gleicher künstlerischer Gewissenhaftigkeit auf klassischem Boden, wie ihm daran liegt, neuere Werke zu wirksamster Geltung zu bringen. Seine Programme sucht er systematisch und mit einer gewissen Einheitlichkeit in der Nationalität der Komponisten zu gestalten, und er bevorzugt von deren Werken solche, die hier noch nicht zur Aufführung gelangt sind. Die Anmerkung auf den Programmen „zum ersten Male" hat sich sogar auf die Gesamtheit einzelner Konzerte ausgedehnt, so daß des Neuen recht viel dargeboten worden ist, wofür ihm ein besonderer Dank

gebührt. Mit Beethoven haben die Konzerte begonnen und den Beschluß gemacht. Die Ouvertüre zur Weihe des Hauses, das Es dur-Konzert, von Frau Elly van Hoogstraaten-Ney mit gleicher Wärme als Großzügigkeit gespielt, und die Eroica-Symphonie bildeten das Anfangskonzert und das Ende erklang — ohne Sonstiges hinzuzustellen — mit einer recht befriedigenden Aufführung der Neunten Symphonie, bei welcher die Sologesangspartien durch Mitglieder der hiesigen Oper vertreten waren. Ein Konzert hatte Richard Wagner zu seinem Leitstern (u. a. die fünf Wesendonkschen Lieder mit Orchesterbegleitung von Frau Eva Plaschke v. d. Osten gesungen). Es folgte die Dritte Symphonie d moll von Anton Bruckner (erstmalige Aufführung). Auch Mozart ist mit einem Gesamtkonzert gewürdigt worden (Ballettmusik zu der Pantomime „Les petits riens" von Dr. Göhler „eingerichtet", sowie eine Serenade No. 6 D dur für zwei kleine Orchester, und g moll-Symphonie; die Sängerin Frl. Käte Hörder zeigte vorzügliche Eigenschaften ihrer klangvollen Stimme und Gesangskunst). In einem anderen Konzert war die sonst innegehaltene Einheit nicht so streng befolgt. An Mendelssohns Ouvertüre „Zum Märchen von der schönen Melusine" schloß sich ein deutscher Heldenmarsch 1870, op. 1, für großes Orchester, außer einem zweiten für Blechblasinstrumente von *Karl Grammann*, einem hier geborenen und verstorbenen Komponisten. Der Marsch ist nicht ohne Schwung und Steigerung und wäre, wenn bekannter, sicherlich zu gelegentlicher anderweitiger Aufführung willkommen. Dazwischen spielte Konzertmeister Jani Szántó vom hiesigen Orchester das Konzert für Violine von Karl Goldmark, op. 28 a moll, und die Robert Volkmannsche Symphonie op. 53 B dur, nach einer recht lange zurückliegenden Aufführung, vervollständigte den Abend. Nicht zu großen Erwartungen begegnete ein ausschließlich mit schwedischen Komponisten bestrittenes Konzert, zumal sämtliche Werke hier zum ersten Male geboten wurden. Wenn nicht kaufmännische Beziehungen mit Schweden zu diesem eigenartigen Konzert angeregt haben, so sind vielleicht die uns in der gegenwärtigen Zeit befreundeten Gesinnungen dieses Landes berücksichtigt worden. Das Konzert fand ein recht lebhaftes Interesse, das im besonderen einer Sinfonie singulière von Franz Berwald, einem seit einem Menschenalter verstorbenen Komponisten, zuteil wurde. Eine Suite nach August Strindbergs gleichnamigem Drama „Meister Olaf" von Tor Aulin vermochte trotz des Aufwandes größerer Klangmittel den musikalisch stilvollen Eindruck des vorgenannten Werkes nicht zu überbieten. Eine größere Auswahl schwedischer Lieder von Josephson Södermann, Peterson-Berger, Sjögren, Stenhammar und Svedbom von einem schwedischen, an der hiesigen Oper engagierten Tenoristen Hjalmar Hanson-Oerne in seiner Muttersprache mit bestem Gelingen gesungen, sowie ein Violinkonzert No. 3 c moll, ebenfalls von Tor Aulin, ergänzten den Abend. Frl. Erika Besserer, einer hier lebenden Violinistin, fiel die Aufgabe des Violinkonzertes zu, das bei einer Wiederholung noch mehr Freunde als bei seiner erstmaligen Aufführung gewinnen wird. Frl. Besserer fehlt es nicht an einem temperamentvollen, fast männlichen Spiele und sie steht damit in vorteilhaftem Gegensatz zu dem vorerwähnten Konzertmeister Szántó, über dessen verweichlichten, süßlichen Ton nicht einmal sein öfteres Erscheinen hinwegtäuschen wird. Ein weiteres Konzert war im ersten Teil dem Andenken Carl Maria von Webers gewidmet, während der zweite Teil eine ebenso feinfühlige als glanzvolle Aufführung der Symphonie No. 4, e moll, von Brahms brachte. Zwei Ouvertüren, die eine zu der unvollendet gebliebenen Oper „Beherrscher der Geister", meistens Rübezahl benannt, die andere zu Oberon, der letzte Satz einer Symphonie C dur, 1807 in Schlesien komponiert, und beinahe als Neuheit das Konzertstück op. 79, f moll, feierten C. M. v. Weber. Daß dieser allem Modernismus Trotz bietende Meister auch Symphonien geschaffen hat, wird nicht so allgemein bekannt sein wie sein Konzertstück, einstmals ein Glanzstück der Pianistenwelt, Liszt an der Spitze. Unsere durch ihre langjährigen Kammermusikabende so wertgeschätzte Pianistin Klara Herrmann erwarb sich einen erneuten, großen, ehrlich verdienten Erfolg durch ihr musikalisch gründliches Können. Das letzte am Karfreitag veranstaltete Chorkonzert bot noch einmal vormals hier nicht aufgeführte Werke, und zwar zwei Kantaten, No. 4 „Christ lag in Todesbanden" und No. 106 „Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit" von Joh. Seb. Bach, sowie das deutsche Stabat mater nach Klopstocks Dichtung von Franz Schubert in der Einrichtung von Dr. Georg Göhler mit nicht übermäßiger Fülle in den Männerstimmen. Worin die Einrichtung zu dem praktischen Gebrauch, welche übrigens vor einigen Jahren bei Breitkopf & Härtel erschienen ist, besteht, möchte ein Vergleich mit der Originalpartitur lohnend erweisen. Neben diesen Orchesterkonzerten gehören zu dem regelmäßigen Bestand des hiesigen musikalischen Lebens die seit einer Reihe von Jahren veranstalteten Kammermusikabende von Klara Herrmann. Die letzten beiden Jahre haben leider aus naheliegenden Gründen die Regelmäßigkeit dieser Abende unterbrochen gehabt, so daß eine kürzliche Wiederbelebung mit dem Hamburger Bandler-Quartett um so willkommener gewesen ist. Daß daneben ähnliche Veranstaltungen eines in der Nachbarstadt Eutin amtierenden Organisten mit dem schon genannten Konzertmeister Szántó und einem Orchestercellisten nicht über ein begrenztes Maß von Interesse gelangten, mag trotz bestem Wollen erklärlich sein, weil sie nur unter sich spielen und über die Trioliteratur nicht hinausgehen. Auch der Zuzug auswärtiger Künstler mit ihren eigen unternommenen Konzerten ist nicht unterblieben und einige davon, die sich der Gunst des Publikums aus früheren Jahren erfreuen, sind ungeachtet der traurigen Zeiten gar nicht schlecht dabei weggekommen, aber darüber in Einzelheiten einzugehen, würde zu weit führen. Daß zuweilen recht eigenartige Erscheinungen zutage treten, mag um so eher zu erwähnen sein, als es sich um ein Heimatkind und den ersten Schritt in die Oeffentlichkeit handelt. Es ist ein *Henry Blendfeldt*, der sich nicht etwa damit begnügte, die Beurteilung seines Könnens als Pianist mit Werken abzuwarten, die er zu bewältigen imstande gewesen wäre, nein — sein Ehrgeiz hat ihn zu drei Abenden und zu den auserlesensten Meisterwerken von Beethoven, Schumann, Brahms und Chopin getrieben, die zu bewältigen ihm vielleicht einmal nach Jahren fortgesetzter eifriger Studien beschieden sein mag. Der Neuerung sei schließlich noch gedacht, daß es Dr. Göhler zur Förderung eines besseren Verständnisses der unter seiner Direktion aufgeführten Werke auf sich genommen hat, den Programmen einführende Erläuterungen hinzuzufügen. — Das Stadttheater, von der Bürgerschaft reichlich unterstützt, wird seit verschiedenen Jahren durch Direktor Stanislaus Fuchs geleitet, er selbst ist ein vortrefflicher Charakterschauspieler, unterschätzt aber dennoch nicht den Wert wohlgelungener Opernvorstellungen, die ihm durch das gutgeschulte Orchester der Musikfreunde wesentlich gefördert werden. Die Regie der Oper lag während der letzten Spielzeit in den bewährten Händen von Opernspielleiter Benno Noeldechen aus Braunschweig, während sich in die musikalische Leitung Hermann Hans Wetzler als erster und Dr. Reisch als zweiter Kapellmeister geteilt hatten. Ersterem ging ein guter Ruf vom Stadttheater in Halle voraus, letzterer hatte zuvor in Hamburg gewirkt. Zu den unvermeidlichen Wagnerschen Opern wie Der fliegende Holländer, Tannhäuser und Lohengrin waren diesmal in sorgfältiger Neueinstudierung Tristan und Isolde, sowie Siegfried in mehrfachen Aufführungen unter steigendem Erfolg hinzugetreten. Von den Mozartschen Opern war die Wahl auf die Entführung, Figaros Hochzeit und die Zauberflöte gefallen, die letztere unter sicherer und sorgfältiger Leitung von Dr. Göhler als Gastdirigenten. Sonstige in zeitweisen Wiederholungen aufgeführte Opern waren Verdis Aida, Traviata und nach langjähriger Pause dessen Maskenball. Ferner von den Franzosen Bizet und Thomas mit Carmen und Mignon. Der Freischütz, Martha und Zar und Zimmermann sind beinahe zu selbstverständlich, um erwähnt zu werden, dagegen fanden Offenbachs Hoffmanns Erzählungen und Orpheus in der Unterwelt sowie besonders d'Alberts Tiefland viel Beachtung, auch die Griegsche Musik zu dem Schauspiel Peer Gynt ist nicht ohne beifälliges Interesse geblieben. Von Neuaufführungen ist wenig zu berichten, nur Glucks Orpheus und Eurydice und die Volksoper Der polnische Jude von Karl Weis kamen zur Darstellung. Das dramatisch wirksame und ebenso anziehende Werk des Prager Komponisten Weis ist wohl nicht so allgemein bekannt geworden, als es der Fall zu sein verdiente. Seine Musik ist in nichts überladen, sondern klar und faßlich, wie etwa in Smetanas Verkaufter Braut. Zur Erstaufführung kam die einaktige Oper Rahab von Freiherrn Clemens v. Franckenstein. Der von F. Mayer verfaßte, einer biblischen Erzählung entnommene Text hat besondere Vorzüge in seiner einfachen poetischen Sprache und der gesteigerten bühnenmäßigen Handlung. Der gleiche Vorwurf einer idealistischen Dirnenliebe, in diesem Falle zu einem israelitischen Krieger in den Kämpfen um Jericho, ist des öfteren literarisch behandelt worden, aber der Librettist variiert die beiden Hauptcharaktere mit Feingefühl. — Auf das Gebiet der Operette einzugehen würde zu weit führen, es ist selbstverständlich, daß Fledermaus, Bettelstudent und dergleichen mehr nicht unberücksichtigt geblieben sind. Ein Operettenidyll „Auf Befehl der Kaiserin" von B. Granichstaedten hat eine besonders gute Aufnahme gefunden. Die solistischen Hauptvertreter in der Oper waren Karl Jahn und Hjalmar Hansson-Oerne als Tenöre, Richard van Helvoirt als Heldenbariton und Erich Thieß als Bassist. Frl. Elisabeth v. Pander, Berta Hügli, Gertrud Steinweg für die Sopranpartien und Frl. Gertrud Meißner für Alt. *—n.*





— *Oskar v. Hase* in Leipzig feierte am 15. September seinen 70. Geburtstag. Was der Chef des Welthauses Breitkopf & Härtel für das deutsche Kulturleben bedeutet, wird sich erst in einer späteren Zeit ganz überblicken lassen.

— Dr. *Paul Marsop* in München tritt am 6. Oktober in sein 60. Lebensjahr. Wir sprechen unsere besten Glückwünsche aus und hoffen, dem geistvollen Schriftsteller auch im nächsten Jahrzehnt recht häufig unter unsern Mitarbeitern zu begegnen.

— Am 10. Oktober vollendet Professor *Walter Petzet* in Berlin sein 50. Lebensjahr. 1866 als Sohn des nachmaligen Chefredakteurs der Münchener „Allgemeinen Zeitung" zu Breslau geboren, besuchte er das Magdalenen-Gymnasium seiner Vaterstadt, das St.-Anna-Gymnasium in Augsburg und studierte auf der Akademie der Tonkunst und Universität in München. Nachdem er noch einen Kursus bei Hans v. Bülow durchgemacht, ging er 1887 nach Amerika und war u. a. Klavierlehrer am Scharwenka-Konservatorium in New York; 1896 folgte er einem Rufe als Nachfolger von Busoni nach Helsingfors, 1898 nach Karlsruhe i. B. als Lehrer am Großh. Konservatorium. 1909 erhielt er den Professortitel und siedelte 1910 nach Weimar über, wo er an der Großh. Musikschule unterrichtete. Seit 1913 lebt er in Berlin als Lehrer der Ausbildungsklasse am Konservatorium von Klindworth-Scharwenka und Musikreferent der „Signale". Selbstschöpferisch ist er mit Kammermusikstücken, Klavierkonzerten, Orchester- und Vokalkompositionen mehrfach hervorgetreten. P. ist seit kurzem für das Cieplikschen Konservatorium in Beuthen O.-S. als Klavierlehrer gewonnen worden. *H. M.*

— Der Münchener Konzertsänger Dr. *Karl-Ludwig Lauenstein* ist zum Hauptmann befördert worden. Zu seinen bisherigen Kriegsauszeichnungen erhielt er neuerdings das Hamburgische Hanseatenkreuz.

— Opernsänger *Lippert-Schroth* vom Stadttheater in Leipzig wurde, nachdem er 1914 das Eiserne Kreuz erhalten, vom König von Bayern mit dem Militärverdienstorden mit Schwertern ausgezeichnet.

— Dem Geiger *Franz v. Vecsey* wurde das Ehrenzeichen II. Klasse vom Roten Kreuz mit der Kriegsdekoration von Kaiser Franz Josef verliehen.

— Kammersängerin *Zdenka Mottl-Faßbender*, Felix Mottls Witwe, hat sich mit dem Münchener Kunstverleger Edgar Hanfstängl verlobt.

— Kapellmeister Dr. *Karl Mennicke*, der nach der Erstürmung Kownos das dortige Stadttheater leitete, ist auf dem östlichen Kriegsschauplatz durch Verleihung des Eisernen Kreuzes ausgezeichnet worden.

— Dem Konzertsänger *Otto Weßbecher* wurde vom Großherzog von Baden das Badische Kreuz für freiwillige Kriegshilfe (Kriegshilfekreuz) verliehen.

— Professor *W. Kuhlmann* in Oldenburg erhielt das Friedrich-August-Kreuz II. Klasse.

— Der Bassist *Rudolf Theilacker* wurde vom Herzog von Koburg-Gotha zum Kammersänger ernannt.

— Die durch die Berufung des Professors *Waldemar v. Baußnern* nach Frankfurt a. M. freigewordene Stelle des Direktors der Großherzoglichen Musikschule in Weimar ist dem Pianisten *Bruno Hinze-Reinhold* in Weimar unter Verleihung des Titels Professor übertragen worden. Hofkapellmeister Dr. *Raabe* ist aus dem Lehrkörper dieser Schule ausgeschieden. An seine Stelle tritt *Richard Wetz* (Erfurt).

— Sein 25jähriges Bühnenjubiläum beging der Kgl. Hofopernsänger *Richard Rübsam* am Deutschen Opernhause in *Charlottenburg*.

— Die Sopranistin *Toni Reich*, Schülerin von Daisy Politz in Frankfurt a. M., ist an das Stadttheater in Würzburg verpflichtet worden.

— Dem *Breslauer Stadttheater* werden in der kommenden Spielzeit neu angehören: *Margarete Dannenberg, Elli Pfeifer, Gertrud Bindernegel* und *Ruth Wolffreim, Ursula Bradsky* und *Else Overberg, Fritz Müller-Raven, Hans Joachim Faber* und *Alfred Wassermann*.

— *Hans Fehrmann* wurde für erste Baßpartien an das Stadttheater in Bremen engagiert.

— Der Heldenbariton *Bennet Challis*, der bei den letzten Bayreuther Festspielen den Holländer und Hagen sang, wurde für eine Reihe von Vorstellungen an das *Deutsche Opernhaus* in Berlin verpflichtet.

— *Paula Weber* ist als dramatische Altistin in den Verband des deutschen Opernhauses zu Charlottenburg eingetreten.

— *Artur Kistenmacher* von der Hamburger Volksoper wurde dem Hoftheater in Weimar verpflichtet.

— *Irmgard Goldschagg*, Schülerin der Theaterschule Otto König, wurde an das Herzogl. Hoftheater in Koburg verpflichtet.

— *Margarete Hartmann*, eine Schülerin der Dresdener Gesangsmeisterin Marie Thoma-Löschcke, wurde für das Kgl. Opernhaus in Dresden verpflichtet.

— Die Altistin *Anna Todoroff* vom Kgl. Theater in Sofia wurde für Metropolitan Opera in New York gewonnen. Die Künstlerin wird im Winter auch einige Gastspiele und Konzerte in Deutschland geben.

— *Ella Jonas-Stockhausen, Edith von Voigtländer* und *Lotte Hegyesi* haben ein Trio begründet.

— Hofrat Dr. *Alexander Dillmann*, der bisherige erste Opernreferent der Münchener Neuesten Nachrichten scheidet aus seinem Amt, um sich in Zukunft vorwiegend der juristischen Anwaltspraxis zu widmen.

— Die *Geraer Hofkapelle* unternimmt im Januar 1917 eine Konzertreise durch Mitteldeutschland unter Leitung von Hofkapellmeister Heinr. Laber.

— *„Versiegelt"*, *Leo Blechs* komische Oper, kommt demnächst in kroatischer Sprache im Nationaltheater in *Agram* zur Aufführung. Die Oper wurde auch von den Hoftheatern in Schwerin und Darmstadt, sowie von der Volksoper in Hamburg für die nächste Spielzeit erworben.

— In *Rotterdam* sollen ebenso wie im *Haag* im kommenden Winter unter der Leitung von Artur v. Gerlach vom Stadttheater in Elberfeld und unter der Mitwirkung des Amsterdamer Konzerthausorchesters deutsche Opern zur Aufführung gelangen, und zwar: „Tristan und Isolde", „Lohengrin", „Der Rosenkavalier" und „Fidelio".

— Das *Stralsunder Stadttheater* wurde am 16. September eröffnet.

— *Rita Sacchetto* soll die Absicht haben, im Berliner Stadion Beethovens „Eroica" zu tanzen. Gelangt diese schamlose Absicht — falls sie überhaupt besteht — zur Ausführung, so wird der Dame hoffentlich das Nötige gesagt werden.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Kapellmeister *Alfred Elsmann*, seit zwei Jahren Leiter des „Gesangvereins der Staatseisenbahnbeamten" in Dresden, ist am 6. September an den Folgen einer Blinddarmoperation gestorben.

— Der hochbegabte Berliner Kapellmeister *Alexander Neumann* hat sich als Oberleutnant in der österreichischen Armee im Felde eine Krankheit zugezogen, der er zum Opfer gefallen ist.

— Obermusikmeister *Otto Brinkmann*, der rühmlich bekannte Leiter der Kapelle des Königin-Elisabeth-Regiments, ist, 60 Jahre alt, in Berlin gestorben.

— In *New York* ist *Max Vogrich* (Wogritsch) im Alter von 66 Jahren gestorben. Seine Oper „Wanda" wurde 1875 in Florenz, sein „König Arthur" 1893 in Leipzig zuerst aufgeführt. Eine weitere Oper „Der Buddha" erlebte 1904 an der Hofbühne in Weimar ihre erfolgreiche Uraufführung. Ein Jahr später folgte seine Musik zu Wildenbruchs „Liedern des Euripides". Bekannt wurden außerdem ein Klavier- und ein Violinkonzert („E puo si muove") und eine bei Schirmer erschienene Ausgabe von Clementis „Gradus". Im Jahre 1910 siedelte Vogrich nach London und von da bei Ausbruch des Weltkriegs nach New York über, wo er sich als Berater des amerikanisch-deutschen Musikkorps von G. Schirmer bewährte. Freundschaftsbande verknüpften ihn mit August Wilhelmj. Vogrich stammte aus Hermannstadt in Siebenbürgen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Das Musikdrama *„Veeda"* von *Georg Vollerthun* wird am 5. November 1916 im *Kasseler Hoftheater* erstmalig über die Bretter gehen.

— *Franz Schreker* hat eine neue dreiaktige Oper „Die Gezeichneten" vollendet, die zur Uraufführung am Frankfurter Opernhause erworben wurde.

— Die Oper *„Gunlöd"* von *Peter Cornelius* wurde in der Bearbeitung als Chorwerk von *Waldemar v. Baußnern* von der Mainzer Liedertafel zur Aufführung in der kommenden Spielzeit angenommen.

— „Hoffmanns Erzählungen" von *Offenbach* wird im Frankfurter Opernhause zum ersten Male in der ursprünglichen Fassung gegeben werden. Diese enthält mannigfache für das Verständnis wichtige Ergänzungen, die die überall verbreitete Wiener Bearbeitung nicht kennt.

— Die Königl. Bühne in *Hannover* wird Bizets „Djamileh" geben.

— Ein symphonisches Orchesterwerk „Die Temperamente“ von *Bernhard Sekles* wird im November in den Gürzenichkonzerten in Köln zur Uraufführung gelangen.

— Die Weihnachtskantate „*Die Weissagung des Jesaia*“ von *Friedrich E. Koch* wird am 6. Dezember in Berlin zur Uraufführung gebracht werden.

— Im IV. Abonnementskonzert der Kgl. Kapelle in *Kassel* gelangen (unter Rob. Laugs) drei „*Intermezzi für kleines Orchester*“, op. 5, von *Hans F. Schaub* zur Aufführung. Das neueste Werk des Komponisten: 6 Lieder mit Begleitung des Klaviers werden von Frau Lucille v. Weingartner in ihren diesjährigen Konzerten gesungen.

— Einen „*Bach-Abend*“ veranstaltete *Julius Edgar Schmock* unter Mitwirkung von *Elfriede Schmock* und *Franziska Siebert* am 27. September im Berliner Lessing-Museum. Der Künstler las Gedichte aus dem soeben vollendeten Werk „*Bach*“ von *Ernst Lissauer*.

— In *Barcelona* wird nach der Schw. M.-Ztg. ein mehrtägiges Musikfest geplant, das als „Festivales Manén“ bezeichnet und den Kompositionen des auch bei uns vorteilhaft bekannt gewordenen spanischen Geigers *Joan Manén* gewidmet sein wird. Zur Aufführung gelangen die Symphonien „Catalonia“, „Juventus“, das Violinkonzert, das Konzert für Violine, Klavier und Orchester und viele andere Werke des fruchtbaren Virtuosen und Komponisten. Manén hat den „Fidelio“-Text ins Katalonische übertragen, und so wird demnächst Beethovens Oper im Barcelonaer „Liceo“ in der Landessprache zur Aufführung kommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Am 27. August ist in *Hildesheim* der „Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur“ begründet worden. Wie ein Bericht der Fr. Ztg. über eine kürzlich im Römer abgehaltene Versammlung erkennen läßt, werden in Frankfurt und selbstverständlich auch anderswo die Ziele der ganzen Bewegung weiter gesteckt, als man nach dem ersten Aufrufe zum Beitritte in die zu begründende Gesellschaft annehmen durfte: Das deutsche Theater soll und muß dem Volke erschlossen werden, das städtische Regietheater muß Förderung erfahren und durchaus eine fortschrittliche Kunstpolitik eingehalten werden. Daneben wären natürlich andere wichtige Aufgaben nicht zu vergessen: vor allem die Bekämpfung des elenden „Star“-Unwesens, die Gagenfrage mit der Unsumme ihrer Ungerechtigkeiten, die Ausrottung des Schundes und was dergleichen mehr ist. — Unseren Lesern machen wir die weitere Mitteilung, daß der „V. z. F. d. Th.“ (Hauptschriftleiter *Wilh. C. Gerst* in Hildesheim) vier Aufsätze verschickt, die über die ganze Frage eingehend unterrichten. Zu ihrem Abdrucke fehlt uns leider der Raum. Wir bitten aber dringend, Einsicht in sie zu nehmen: es kommt heute nicht so sehr darauf an, alle Abweichungen im einzelnen gegeneinander auszufechten, als darauf, alle Einsichtigen zu sammeln, um dem deutschen Volke ein Theater zu schaffen, das seiner würdig ist. *W. N.*

— Zum Besten des Roten Kreuzes veranstaltete der kunstsinnige Hauptmann und Kommandant *Medicus* in *Salzuflen* ein Lippesches Musikfest. Die Kapelle des 67. Infant.-Reg. unter Leitung des Musikmeisters *Hester* und der Chor der Musikalischen Gesellschaft *Dortmund* unter Leitung des Kgl. Musikdirektors *Holtschneider* führte den Hauptteil des Programms mit großem Erfolg aus. Gefeiert wurden *Wanda Landowska*-Berlin (Cembalo), Kammersänger *Alfred Goltz* vom Neuen Opernhaus Berlin und der Städtische Konzertmeister *Kosmann*-Essen.

— Um die Benützung des *Keller-Steiningerschen Musik- und Theaterarchivs* (Charlottenburg, Bismarckstraße 38) den weitesten Kreisen zu ermöglichen, hat die Leitung ein Abonnement eingeführt, welches gegen Zahlung von 120 M. jährlich jeder Art anderer öffentlicher Bibliotheken, Musik- und Theatervereinen, Theaterleitungen, Schriftstellerverbänden und Redaktionen, gegen Zahlung von 12 M. jährlich Einzelpersonen ermöglicht, Material zu entlehnen. Einzelpersonen, die Mitglieder einer Korporation der erstgenannten Gruppen sind, wird das Abonnement auf 6 M. ermäßigt.

— Der Heidelberger Stadtrat beschloß, wie im Vorjahre auch im kommenden Winter auf eigenen *Theaterbetrieb* zu verzichten und *auswärtige Bühnen* zu *Gastspielen* zu verpflichten.

— Das *Königsberger Stadttheater* wird, weil es weiter als Lazarett dienen muß, auch in der kommenden Spielzeit geschlossen bleiben.

— Auch das *Braunschweiger Hoftheater* und das *Chemnitzer Stadttheater* werden in Lille Gastspiele geben.

— Unter Leitung von *Fritz Busch* werden in *Aachen* je vier Chor- und Orchesterkonzerte des Städt. Orchesters und des Städt. Gesangvereins stattfinden. Unter anderem kommen von Reger die letzten Chorwerke (Einsiedler und Requiem) zur Wiedergabe. Als Solisten sind Fr. Kwast-Hodapp, K. Piening, Ther. Pott und Fel. Berber gewonnen. Gleichzeitig werden vier Kammermusikabende angezeigt (Busch und Gen.; Gewandhaus- und Wendling-Quartett).

— Herr *G. Dorschfeldt* (Magdeburg) wendet sich in einer Zuschrift an die Schriftleitung gegen die Ausführungen Herrn *O. Kopfs* (Leipzig) in Heft 21 der „N. M.-Ztg.“ (Vergl. auch Heft 18.) Gegen die Angaben hat nun Herr Kopf wieder Stellung genommen. Leider sind beide Erklärungen zu lang geraten, um sie abzudrucken. Für eine späterhin möglicherweise zu schreibende Dissertation über die letzten Regerschen Niederschriften kommen die Ausführungen vielleicht in Betracht: sie wurden dem Archive der „N. M.-Ztg.“ einverleibt. Für die Oeffentlichkeit bieten sie augenblicklich zu wenig Interesse.

— Immer noch gelangen Bitten um Uebersendung von Freiexemplaren der N. M.-Ztg. an uns. Nach der Bekanntmachung vom 20. Juni d. J. ist die Lieferung von Freiexemplaren bei einer Strafe bis zu 6 Monaten Gefängnis oder 10 000 M. verboten.

— Fortgesetzt gehen uns Berichte über einzelne *Reger-Feiern* zu. Wir danken bestens für diese Zusendungen, können jedoch zu unserem Bedauern nicht jede einzelne Veranstaltung erwähnen.

— Ein Rundschreiben der *Oesterreichischen Autorengesellschaft* macht darauf aufmerksam, daß alle Mitglieder der Gesellschaft in ihren Rechten seit Kriegsbeginn durch den Schweizer Bundesrat geschützt werden. Ueber diese Tatsache scheinen sich viele Schweizer Direktoren hinweggesetzt zu haben, und die Folge ist nun eine Reihe von Prozessen wegen unbefugter Aufführungen österreichischer Werke in der Schweiz.

— In „Musikhandel und Musikpflege“ lesen wir: Wie unterm 22. August über Amsterdam gemeldet wird, hat die englische Regierung jetzt einen Akt vollzogen, der die Förderung des Diebstahls geistigen Eigentums zur Folge hat. Sie hat das Schutzrecht für alle Werke, die im feindlichen Ausland erscheinen, aufgehoben. Diese Maßnahme geht selbst den treuesten Anhängern der Regierung des Herrn Asquith zu weit. Die englischen Verleger, die gewiß nicht Mangel an Hartherzigkeit leiden, sind mit diesem Vorgehen der Regierung nicht einverstanden. Das Hauptorgan der englischen Verleger, die „Publishers Circular“, wendet sich mit sehr scharfen Worten gegen die Regierung; es schreibt in seiner Nummer vom 12. August 1916 unter der Ueberschrift „Großbritannien und die Berner Konvention“ wie folgt: „Ohne Wissen der großen Mehrzahl englischer Autoren und Verleger hat die britische Regierung ein kurzes Gesetz erlassen, durch das der edelste ‚Fetzen Papier‘, der jemals von großen Nationen unterzeichnet wurde, die ‚Berner Konvention‘ zerrissen worden ist. Das ist ein elendes Geschäft, das für immer Großbritannien zur Unehre gereichen wird. Weil die Urheberrechte gewisser deutscher Autoren begehrt sind und wir gemäß der Berner Konvention kein gesetzliches Recht haben, sie an uns zu bringen, hat unsere Regierung, fast ohne der Nation davon vorher Kenntnis zu geben, eine Verfügung erlassen, die die M a c h t — das Recht kann sie nicht geben — verleiht, die Urheberrechte des Feindes unter dem Deckmantel der Ausgleichung zu verletzen. Ist das nicht genau dasselbe, was Deutschland mit dem ‚Fetzen Papier‘ getan hat, der zum Schutze der belgischen Neutralität dienen sollte? Wir vergießen das beste Blut des ganzen Reiches zur Verteidigung jenes Vertrages, und wir ahmen Deutschlands Beispiel nach, indem wir den Berner Vertrag verletzen, das vor fast einem halben Jahrhundert geschaffene größte Werk der hervorragendsten Männer ganz Europas. In einer der letzten Nummern veröffentlichten wir bereits den Protest eines Neutralen, der sich auf die Unverletzlichkeit dieser Konvention beruft, die Verlegervereinigungen von England, Frankreich, Italien und selbst Deutschland haben sich energisch gegen das gewandt, was jetzt Großbritannien getan hat. Wir haben erst jetzt von diesem Bruch der Berner Konvention gehört, der alle unsere Verbündeten sowohl als auch die Neutralen angeht.“ Im Kampfe gegen den deutschen Handel hat sich England ferner entschlossen, durch einen Gewaltakt sondergleichen, alles, was deutscher Fleiß und Tüchtigkeit in England geschaffen haben, zu vernichten oder den Eigentümern fortzunehmen, und das besonders im Interesse der englischen Konkurrenzfähigkeit. Es handelt sich um eine Reihe deutscher Firmen in England, die unter Aufsicht eines „Controllers“ liquidieren müssen. Einem lang gehegten Wunsche unseres deutschen Volkes auf Zwangsmaßregeln gegenüber diesen unglaublichen englischen Maßnahmen kommt endlich die deutsche Regierung nach: die zwangsweise Liquidation englischer Unternehmungen in Deutschland ist gleichfalls beschlossen worden.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 23. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 5. Okt. des nächsten Heftes am 19. Oktober.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 2

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Kleine Betrachtungen über Künstlerisches.

Von WALTER ABENDROTH (München).

IV. Vom künstlerischen Gewissen.

Es gibt einen feinen, wertvollen Sinn, dessen Ausbildung und Pflege der Künstler vor allen Dingen sich zur Pflicht machen sollte. Und doch: sieht man sich danach um, so wird man mit Schrecken gewahren, wie selten man auf dieses sonderliche Ding stößt, wie wenig es verbreitet ist. Ich meine das, was man „künstlerisches Gewissen“ nennt. Was ist denn eigentlich dieses „künstlerische Gewissen“? Es ist, wenngleich es nicht unbedingt mit der Eigenschaft eines allgemeinen moralischen Gewissens verbunden zu sein braucht, dennoch ein im höchsten Grade „Moralisches“. Und desgleichen bezieht es sich im höchsten Grade auf ein „Allgemeines“. Am nächsten dürften wir seinem Wesen kommen, wenn wir es charakterisieren als das Verantwortlichkeitsgefühl des Künstlers gegenüber der allgemeinen Entwickelung der Menschheitsgeneration. Demzufolge wird es sich zusammenfügen aus Prüfung der höheren Menschenbedürfnisse und der eigenen, selbstlosen Beziehungen dazu. Der Künstler, der ein künstlerisches Gewissen hat, muß sich dauernd die drei Fragen vorlegen: was verlangt die geistige Entwickelung meiner Mitmenschen gerade von mir als Beitrag, wie weit bin ich imstande ihren Forderungen zu entsprechen und wohin muß ich streben, um ihnen endlich restlos gerecht zu werden?“ Er ist verpflichtet, seine spezielle Zeit und seine spezielle Umgebung zu berücksichtigen und besonders *deren* Bedürfnisse zu erfahren. Trotzdem aber muß er als Ausgangspunkt seiner wägenden Ueberschau eine Gesinnung wählen, die „erhaben über Zeit und Raum“ ist. So allein ist der Künstler in der Lage sein eigenes Gewissen zu objektivieren und die subjektiven Forderungen der Zeit mit den objektiven der allein gültigen Ewigkeitswerte zu vergleichen.

Ist auf diesem so gekennzeichneten Wege der Künstler zu einer Klarheit gelangt über das Verhältnis des Ganzen zu seinen Teilkräften und -fähigkeiten, so darf es für ihn nur noch ein Gebot geben. In eben diesem Gebot wird sich die weitläufige Begrifflichkeit des „künstlerischen Gewissens“ als in einem Brennpunkt konzentrieren. Es lautet: Wage nur dein *Bestes* der Welt anzubieten und behalte das Unvollkommene so lange in dir, als es noch Zeit braucht, um auszureifen!“

Hat der schaffende Künstler diesen Standpunkt erreicht, wird das künstlerische Gewissen ihm zu einer Selbstverständlichkeit werden, zur zweiten Natur. Klar wird es vor seinem Blick stehen, daß es eine Mißachtung der Menschheit bedeutet, wenn er sie zwingen will, Werke hinzunehmen, deren Unvollendung er sich bewußt ist. Ja, es wird dann für ihn selbst nicht mehr wesentlich sein, ob die Menschen die Unvollkommenheit einer Schöpfung merken oder nicht. Unmöglich ist ihm geworden, zu sagen: „kenne ich auch die Schwächen meiner Arbeit, für die Empfänger ist sie immer noch gut genug!“ Das wird er nicht aussprechen können, weil er objektiv wurde. Das Urteil der Menge kommt so auch nach der positiven Seite hin als beeinflussend nicht mehr in Betracht. Außerdem sieht sich der Künstler nach Maßgabe seines Gewissens zur Entwickelung gezwungen. Die unbewußte, immer vorhandene latente Fortentwicklung genügt ihm nicht mehr. Er will *bewußt* an sich arbeiten. Auch hier dienen ihm in erster Linie die objektiven Bedürfnisse der Allgemeinheit zum Gradmesser der Selbstforderungen. Als Folge davon stellt sich heraus, daß der Schöpfer über seine Schöpfungen mit der Zeit hinauswächst. Und jetzt gerät er in ein eigenartiges Dilemma: sein künstlerisches Gewissen sagt ihm, während er auf seine früheren Arbeiten zurückblickt: Du hast Werke in die Welt gesetzt, die du heute nur mit Unbefriedigung betrachten kannst.“ Und oft leidet der Künstler unsäglich unter dieser Erkenntnis, die imstande ist, die Form eines quälenden Schuldbewußtseins anzunehmen. — Aber das ist schon eine Ueberspannung des künstlerischen Gewissens. Denn solche Empfindungen wirken nicht mehr anregend, sondern lähmend auf die Schaffenskraft. An dieser Stelle *muß* der Künstler sprechen: Mag ich jene Schöpfungen überwunden haben und als unvollkommen erkennen: für die Allgemeinheit sind sie gut, denn sie geben etwas, was auf keine andere Weise gegeben werden könnte!“ Daß er letzteres behaupten kann, dafür garantiert ihm die Tatsache, daß er damals, als er die überwundenen Werke hingab, das Gewissen walten ließ! *Falsch* ist es in solchen Lagen, wenn der Schöpfer etwa die Arbeiten, welche ihm nachträglich solches Unbehagen bereiten, zurückzieht und von den neu gewonnenen höheren Gesichtspunkten aus überarbeitet. Dann verlieren sie erfahrungsgemäß soviel an Temperament und Ursprünglichkeit, als sie an Solidität gewinnen. Beim Schaffen darf einzig das Motto „Vorwärts!“ gelten! Ewiger Fortschritt, geleitet vom geklärten Wissen der Verantwortlichkeit: das ist, was sich begreift in dem Namen „künstlerisches Gewissen“!

V. Das Wesen der Kunst.

Die Frage nach dem, was das innerste, ureigentlichste Wesen der Kunst sei, ist nur zu beantworten, wenn wir sie identifizieren mit der Frage nach dem Wunder der Gestaltung oder dem Geheimnis der Form. Gestalt und Form am Kunstwerk dürfen wir lediglich so auffassen, wie sie uns auch am vollendetsten Kunstwerk der Natur: am Menschen, erscheinen. Sie sind Physiognomie. Ausdruck der Vorgänge und Bewegungen, welche sich im Innern des Menschen, im Innern des Kunstwerkes abspielen. Je höher ein Kunstwerk steht, desto weniger ist es tot, desto mehr spüren wir bei unserer Annäherung verborgenes Innenleben. Und wie bei allem Lebendigen, stehen wir in der Kunst vor einer Gesamterscheinung von Geist, Seele und Leib. Gestalt und Form sind infolgedessen nur entsprechend dem physisch-körperlichen am lebenden Wesen. Um zu diesem Wesen selbst zu kommen, muß man zu lesen verstehen in der Physiognomie. Versuchen wir jene am Kunstwerk zu entziffern und in unser Bewußtsein zu erheben! Was ist die Seele, ist der Geist der Kunst?! Ich glaube, wir gehen am sichersten an die Lösung des Zweifels, wenn wir alles irgendwie verbundene Seelische als auf einer „Ebene", desgleichen alles Geistige auf einer Ebene liegend denken. Rufen wir uns nun zu: was ist die Seele der Kunst? — so können wir nicht besser darauf eingehen, als indem wir auch fragen: was ist die Seele dessen, der sich der Kunst naht?! Natürlich muß die Annäherung an das Kunstwerk aus innerer Not und innigem Bedürfen geschehen. Dabei ist es ganz gleich, ob man als Genießender oder als Schaffender den Trieb zur Kunst erlebt. Es offenbart sich dann als Seele des Strebens zur Kunst die Sehnsucht alles Lebendigen nach Vollkommenheit.

Wir fühlen es, daß uns nichts so sehr ein Beispiel und eine Bestätigung der Möglichkeit endlicher Vollendung zu sein vermag, als das Kunstwerk. Das Sehnen aber zur Vollkommenheit, Göttlichkeit, liegt in der Menschennatur, unentwegt und ewig, ein stetig keimender Same, der den Zweck alles Daseins umschließt. Und die große Sehnsucht lebt sich aus in der Hingabe der menschlichen Seele an die Kunst. Also ist auch die Seele der Kunst selbst: Sehnen nach Vollendung. — Jedes Dinges Wesen ruht in seinem Ziel.

Wir fanden das Ziel der Kunstseele auf in der Vollkommenheit und somit im Göttlichen. Das erweist sich nun auch als den Geist der Kunst, wie es der Geist der Menschheit ist, welche jene sucht. In diesem Sinne bleiben untrennbar Menschentum und Kunst.

Das Wesen der Kunst steht uns demnach gegenüber als das Ideal unseres höheren Menschenwesens.

Ebenso dürfte künstlerisches Schaffen das Ideal menschlichen Schöpfertums verkörpern!

Führer durch die Violoncell-Literatur.[1]

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Fortsetzung.)

Reinecke, C., op. 200: Trauermarsch (l.). Zimmermann, 1.20 M.
Ein schönes Erinnerungsblatt an den Tod Kaiser Wilhelms I.

Reuß, A.: Barcarole. Breitkopf & Härtel, 2 M.

Rheinberger, Jos.: Idylle (l.). Kistner, 1.50 M.
Edles, einfaches Stück. Breit, gesangvoll.

[1] Dieser in Fortsetzungen (22 frühere Hefte der N. M.-Z.) erschienene Führer wird in einem der nächsten Hefte zum Abschluß gebracht. Die früheren Hefte können auf Wunsch nachbezogen werden.

Ries, F.: Duo concertant (s.). Peters, herausgegeben von Grützmacher, 2 M.
Sehr gefälliges, gut musikalisches Werk in Variationenform über ein russisches Thema.

Rietsch, H., op. 6: Zwei Stücke (m.). Leuckart 3.60 M.
Melodie und Capriccio. Aeußerst flüssig, hübsch erfunden und ansprechend. Zum Vortrage sehr geeignet.

Romberg, B.: Von den Zeitgenossen der Wiener großen Meister hat eigentlich keiner mit kleineren Stücken seine Zeit überlebt als B. Romberg. Dieser darf sicher als der größte Violoncellomeister aller Zeiten bezeichnet werden, insofern als er es mit den damals Gefeiertsten, Liszt und Paganini, in bezug auf absolute, noch dazu von ihm erst bis zu dem damaligen verblüffenden und gänzlich neuen Grade ausgebaute Virtuosität, sowie auf sicherste Unfehlbarkeit, temperamentvollen Vortrag und hinreißende Tonschönheit voll aufnehmen konnte — so haben ihn zeitgenössische Kenner beurteilt, u. a. Jul. Rietz (nach einer mündlichen Mitteilung Friedrich Grützmachers an mich) in einer vergleichenden Schilderung des Auftretens dieser drei Großen an drei aufeinander folgenden Abenden — und dabei eine für seine Zwecke brauchbare Literatur sich erst aus dem Boden stampfen mußte. So schuf und spielte er allein seine zehn großen, überaus schwierigen Konzerte mit Orchester (nach damaliger Sitte in symphonieartiger Ausdehnung). Von seinen zahlreichen kleineren Werken haben nun eine Anzahl zu Studienzwecken ausgezeichnet verwertbare, in guten Neuausgaben ein frisches Leben begonnen; es sind dies verschiedene, hauptsächlich leichtere Divertimentos, Variationen, Concertinos, Rondos und Fantasiestücke op. 20, 21, 42, 46, 50, 51, 61, 65, 78, op. posth. le rêve, die jeder Violoncellist zweckmäßigerweise eingehend kennen lernt, ehe er an die Beschäftigung mit den für ihn unentbehrlichen großen Konzerten herantritt. Trotz der im allgemeinen veralteten Form steckt doch so viel Echtmusikalisches darin, daß sie so manchen neueren Sachen immerhin vorzuziehen sind.

— op. 2: Concertino. Hofmeister.

— op. 20: Variations s. d. airs russes. Hofmeister, 1.20 M.
Unbedeutende Gelegenheitskomposition.

— op. 21: Introduktion und Rondo. Schuberth, 2.50 M.; Junne, herausg. von Jacobowski, 2.50 M.
Ausgezeichnete Stilübung und Vorschule für die Konzerte des Meisters.

— op. 28: Capriccio s. d. airs suédois (ss.). Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Wenn auch in manchem veraltet, hat das Stück doch viel Schönes an sich und ist ein äußerst nützliches Werk zum Ueben.

— op. 36: Introduktion und Polacca. 2 M.

— op. 42: Divertimento und schwedische Lieder (m.—l.). Peters, herausg. von Grützmacher, 1.20 M.; Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Guter Uebungsstoff.

— op. 46: Divertimento und österreichische Lieder (m.—l.). Peters, herausg. von Grützmacher, 1 M.; Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Wie op. 42 sehr zu Uebungszwecken geeignet.

— op. 47: Capriccio und polnische Lieder (s.). 2.50 M.

— op. 50: Variationen und ein eigenes Thema (m.—s.). Peters, herausg. von Grützmacher, 1.20 M.; Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Einfach und edel gehalten, wirkt das schöne Variationenwerk noch heute, ähnlich den bekannten Violinvariationen von Rode.

— op. 51: Concertino (m.—s.). Peters, herausg. von Grützmacher, 1.20 M. Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Ein reizendes Stück. Kernig im ersten, echt empfunden im Mittel-, graziös-neckisch und voller Humor im letzten Satze.

Romberg, B., op. 57: Concertino. Schott.
— op. 58: Fantasie über norwegische Melodien. 3.75 M.
— op. 61: Variationen über ein eigenes Thema (s.). Peters, herausg. von Grützmacher, 1.20 M.
Ueberaus anmutiges, strahlendes Werk, das noch heute zum Vortrage sehr geeignet ist.
— op. 65: Cantabile und Variationen über westfälische Lieder (m.—l.). Hofmeister, 2 M.; Peters, herausg. von Grützmacher, 1.20 M.
Sehr geeignet zu Uebungszwecken.
— op. 66: Andante und Rondo (ms.). André, 2.25 M.
— op. 67: Rondo à la mazurka. Hofmeister, 3 M.
— op. 70: Große Fantasie (s.). Breitkopf & Härtel, 4 M.
Eine Schule für leichtes, flüssiges Spiel. Sowohl die linke als die rechte Hand finden ihre besondere Uebung. Im übrigen veraltet.
— op. 76: Introduktion und Polonaise (ss.). 5.20 M.
— op. 77: Souvenir de Petersbourg (ss.). 4.60 M.
— op. 78: Concertino Suisse (ss.). André, 4.50 M. Steingräber, herausg. von Salter, 1.50 M.
Wenn auch in vielem veraltet, so bietet das Stück doch viel technisch Anregendes und eine gute Vorbereitung für Rombergs große Konzerte.
— op. posth. Le rêve. Fantasiestücke (s.—ss.). Haslinger, 2.50 M.; Litolff, herausg. von Fitzenhagen, 1 M.
Ein technisch ganz besonders förderndes Stück, das als Vortragstück allerdings völlig veraltet erscheint.
— Konzertino (A) aus der Violoncelloschule. Breitkopf & Härtel, herausg. von Grützmacher, 1.50 M.
In der Schule als Uebungsstück mit Baßbegleitung enthalten. In seiner Art sehr brauchbar.
— op. 28, 46, 50, 51 und posth. zus. herausg. von Fitzenhagen (Litolff), 2.50 M.
— op. 50, 51. 61. Peters (Grützmacher), 2 M.; op. 42, 46, 65 (desgleichen) 2 M.
— Berühmte Vortragstücke. Steingräber, herausg. von Salter, 3.60 M.
— Sechs Gesangstücke und ein Scherzo, herausg. von K. J. Bischoff. 1. Lento cant. 1.25 M. 2. Andante grazioso. 1.50 M. 3. Grazioso. 1.50 M. 4. Andante. 1 M. 5. Andante. 2 M. 6. Andante. 1.25 M. 7. Scherzo. 1.50 M.
Rothstein, J., op. 85 VI: Serenata. Bote & Bock, 2 M.
Gute Durchschnittsmusik.
Rubinstein, A., op. 11 IV, V, VI: 3 Salonstücke (m.—s.). Schuberth, 3 M.
Feine und geistvolle Musik. Für das Haus willkommen.
Rüfer, Ph., op. 8: 3 Stücke (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 3 M.
Einfach und edel.
Saint-Saëns, C., op. 16: Suite. Leuckart, 7 M.
Feingeschliffene Musik eines großen Könners mit einzelnen besonders fesselnden Stellen, im ganzen aber nicht gerade innerlich erwärmend, sondern mehr im Geistvollen wurzelnd.
— op. 36: Romance (mit Orchester). Durand Schönewerk & Co., 4.50 M.
Von diesem Stücke gilt dasselbe wie von der Suite, nur in noch verstärktem Maße.
— op. 43: Allegro appassionato. Durand Schönewerk & Co., 6 M.
Ein nicht übermäßig ansprechendes, rhythmisch scharf ausgeprägtes Werk.
— op. 51: Romance. Durand Schönewerk & Co., 4.50 M.
Einfaches, hübsches Stück.
— op. 91: Chant saphique. Durand & fils, 2 Frcs.
— Le cygne (aus dem Carneval des animaux).
Wirkungsvolle gesangreiche Uebertragungen vom Komponisten selber.
Schjelderup, G.: Fantasiestück (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 2.60 M.
Weihevoll und edel gesetztes Stück. In der Mitte eine kadenzartige, nicht leichte Oktaven- und Doppelgriffstelle.
Scharwenka, Th., op. 10: Romanze. Präger & Meier.
— op. 22: Cavatine. Präger & Meier.
— op. 51: Aria. Simon, 1.80 M.
— op. 98 I und II: Elegie und Caprice slave (m.). Breitkopf & Härtel, 2 M.
Sehr vornehme, edle Stücke von schöner Charakteristik. Zum Vortrag ausgezeichnet.
Schuler, C., op. 24: Burleske mit Orchester (s.). André, 3.50 M.
Sehr belustigendes, prickelndes Stück; die Begleitstimme ist abwechslungsreich, ohne zu drücken.
Schrattenholz, L., op. 14: Romanzero mit Orchester (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 3.60 M.
Zeugt von trefflicher Satzkunst und ist eine Art Suite aus zwei langsamen und zwei raschen Sätzen, die bei gutem Vortrag ihrer Wirkung sicher sind.
Scholz, B., op. 37: Capriccio all' ongarese (ss.). Hofmeister, 4.75 M.
Schröder, C., op. 11: Dansa napolitane. Schuberth, 1.50 M.
— op. 13: Allegro di Sonatina. 3 M.
— op. 14: Stück im Volkston. 1.50 M.
— op. 15: Lied ohne Worte. 2.50 M.
— op. 24: 4 Stücke. 6.20 M.
— op. 27: Airs hongrois. Schuberth, 1.75 M.
— op. 33: Mazurka (ss.). Schuberth, 1.50 M.
Feuriges, dankbares Vortragsstück.
— op. 53: La clochette de la vallée. 1.20 M.
Zierliches Salonstück von guter Klangwirkung.
— Burgundisches Volkslied. Schuberth, 1 M.
— Ritter von Alkantara. Schuberth, 1.50 M.
Schuberth, Karl, op. 4: 6 Caprices de Concert. Schuberth, 3.50 M.
— op. 6: Grand Nocturne. Adieu. 1 M.
— op. 7: Souvenir de Donizetti. 2.50 M.
— op. 8: Carneval suisse. 2 M.
— op. 9: A l'Espoir de se revoir. 1 M.
— op. 10: Quatre Elégies. 2.50 M.
— op. 12: Rondo pastorale. 3 M.
— op. 13: Deux Caprices de Concert. 2 M.
— op. 14: Fantaisie et Caprice. 3 M.
— op. 16: Tarantelle. 3.50 M.
— op. 17: Adagio und Mazurka. 2 M.
— op. 18: Mystifikation. 2 M.
— op. 20: Trois Romances. 2.50 M.
— op. 21: Fantaisie mélodique. 3 M.
— op. 22: Mélancolie. 2 M.
— op. 25: Le désir. Romance. 1.50 M.
— op. 26: Fantaisie russe. 2 M.
— op. 27: Ballade élégiaque. 2.25 M.
— op. 28: Andante und Rondo. 2 M.
— op. 29: Andante und Caprice. 2 M.
— op. 30: Le Régret. 1.50 M.
— op. 32: Souvenir des Hugenots. 2 M.
— op. 33: La Barcarolle. 1.50 M.
— op. 38: Aires russes. 3 M.
— op. 39: Vergißmeinnicht. 1.25 M.
— op. 41: Rußlan et Ludmilla. à 3 M.
— Souvenir de Henselt. 2 M.
— Marche funèbre. Elegie. 2 M.
Schumann, C., op. 20: 2 Konzertstücke: Romanze und Mazurka (s.). Kahnt, 5 M.
Zwei sehr charaktervolle Tonsätze von ausgezeichneter Wirkung.
Schumann, R., op. 70: Adagio und Allegro (s.). Litolff, 1 M.; Breitkopf & Härtel, 1 M.
Ein wunderschönes Werk, voller Stimmung und Feuer.
— op. 73: 3 Fantasiestücke (s.). Litolff, 1 M.; Breitkopf & Härtel, 1 M.
Aeußerst zart und sinnig zeigen diese Stücke hauptsächlich die Eusebius-Natur dieses Romantikers, doch

im letzten Satze auch den frisch zugreifenden Florestan, wenn auch nicht den, der die Davidsbündler wider die Philister führt, so doch einen, der den Eusebius aus seinen Träumereien kräftig emporreißt.

Schumann, R., op. 94: 3 Romanzen (m.). Litolff, 1 M.; Simrock, 2.50 M.

Noch mehr Eusebius. Wundervolle, feine, aber wegen ihrer weichen Grundstimmung nicht hintereinander zu spielende Stücke voll schwelgerischer Mondscheinlyrik.

— op. 102: 5 Stücke im Volkston (s.—ss.). Litolff, 1 M.; Breitkopf & Härtel, 1 M.

Keine Spur von „Volkston", aber prächtigste Musik aus allen möglichen Stimmungen heraus. Burlesker Humor und weichster Notturnoduft. An den musikalisch schönsten Stellen oft recht gegen die Möglichkeit, das Violoncell gut zum Klingen zu bringen, gesetzt.

— op. 70, 73 und 102 zusammen. Peters, 2 M.

Schütt, E., op. 63: Fantasie. Simrock, 6 M.

Ein anmutiges, freilich nicht allzu bedeutendes Werk mit hübschen Einzelzügen, aber ohne Eigenart.

— op. 33: Arioso (m.). Rahter, 1.50 M.

Ein einfaches, ansprechendes Stück.

Schwab, K. J., op. 10: 2 Melodien (m.—s.). Breitkopf & Härtel, 2.75 M.

Sinnige und feine Vortragsstücke. (Schluß folgt.)

Anton Beer-Walbrunn.

Ich bin am 29. Juni 1864 zu Kohlberg bei Weiden (Oberpfalz) geboren und in der dortigen katholischen Kirche auf die Namen Anton Johann getauft. Mein Vater, Anton Beer, Lehrer und Kantor, meine Mutter Margareta, geb. Walbrunn, liebten, wie fast alle ihres Standes, die Musik. Vom Vater, der an verschiedenen Orten der Oberpfalz, zuletzt in Neukirchen-Balbini, tätig war, erhielt ich mit fünf Jahren den ersten Unterricht im Klavier-, später im Orgel- und Geigenspiel; die Mutter, die eine schöne Altstimme besaß, lehrte mich Lieder singen.

Mein Talent wurde auf eine etwas merkwürdige Weise entdeckt. Der Vater hatte die Verpflichtung, täglich die Morgenglocke zu läuten. Nachher spazierte er gewöhnlich im Wohnzimmer auf und ab, blies die Flöte oder phantasierte auf der Gitarre. Geweckt und angelockt durch die feinen Töne, stand ich auf, öffnete die Türe zum Zimmer und lauschte dieser seltsamen Musik. So ward ich einst vom Vater in meiner luftigen Bekleidung erwischt und von nun an von ihm in die Lehre genommen. Zum besonderen Lohne durfte ich später Flötenblasen und Gitarrespielen lernen; ich habe aber beides, wie das auch versuchte Cello- und Hornspielen fast ganz verlernt.

Zur praktischen Betätigung hatte ich reichlich Gelegenheit. Da ich rasch lernte und gute Fortschritte machte, durfte ich in der Kirche als Sänger, Geiger und später auch als Organist mitwirken und in dem kleinen Orchester, das mein Vater lange Jahre hindurch zusammenhielt, stellte ich als Klavierspieler, Geiger und Bratschist „meinen Mann".

Es ist selbstverständlich, daß mein Vater auch mein erster Lehrer im Volksschulunterricht war. Eine Zeitlang erhielt ich mit anderen Knaben Unterricht im Latein vom Ortsgeistlichen, und es scheint, daß ich zur Lateinschule nach Regensburg geschickt werden sollte. Allein der frühe Tod meiner Mutter und mein immer stärker hervortretender Sinn für die Musik bestimmten meinen Vater, der für eine kinderreiche Familie schwer zu ringen hatte, daß ich Lehrer werden sollte. So kam ich nach guter Vorbereitung 1877 zur Präparandenschule nach Regensburg.

Die Veränderung war groß. Statt des ungebundenen Landlebens die Stadt mit ihrem Treiben, ihrem schwarzen Dom und dem großen Fluß. Nur schwer wollte sich mein Sinn an die neuen Verhältnisse gewöhnen. Aber bald riß mich das Leben, der geregelte Unterricht und die harte Sorge für die eigene Existenz aus meinen Träumen. Regensburg hatte schon damals (1877) gute Kirchenchöre, regelmäßige Konzerte im „Neuen Haus" und ein kleines Theater. An der Schule wurde viel musiziert und vorzüglicher Unterricht auf fast allen Instrumenten, speziell auch guter Theorieunterricht erteilt. Kaum über die Anfänge der Harmonielehre hinaus, begann ich auch schon die ersten Kompositionsversuche. Meine Lehrer erkannten bald meine musikalische Befähigung und förderten mich durch Rat und Tat, indem sie mich als Sänger, Spieler und Dirigenten auf mehreren Kirchenchören verwendeten (Obermünster, Dominikanerkirche, Karmeliterkloster). In den Schulkonzerten (im „Neuen Haus") durfte ich stets mitwirken, und ich erinnere mich, daß ich einmal bei einem „Fastenkonzert" im Husarenkostüm eine Thalbergsche Fantasie über Melodien aus Rossinis „Tell" spielte, vom anwesenden Vertreter der Regierung und dem Leiter der Anstalt beglückwünscht wurde, aber die ernste Mahnung erhielt: „Sieh zu, daß du kein Musikant wirst!" Von jenem Augenblicke an war es für mich ausgemacht: „Ich will Musiker werden!" Ohne meine übrigen Studien zu vernachlässigen, widmete ich mich von jetzt an eifrig musikalischen Uebungen. Ein ziemlich schlechtes Mietsklavier und eine alte Stainer-Geige, mir vom Vater als teueres Andenken geschenkt, bildeten mein musikalisches Hausgeräte. Ich suchte und fand Zutritt in Regensburger Familienkreisen, in denen gute Musik gemacht wurde und durfte — nach unablässigem Bitten — Konzert und Theater besuchen. Wahre Feste für mich Musikfexen waren die Konzerte berühmter Künstler, wie Bülow, Gura, Rheinberger u. a. Mit 16 Jahren fuhr ich nach der alten Bischofsstadt Eichstätt in Franken, um mich dort einer Prüfung zur Aufnahme ins Seminar zu unterziehen. Ich bestand sie mit Auszeichnung und kam noch im Herbste des gleichen Jahres (1880) an das neueröffnete Internat nach Amberg. Hier erhielt ich reiche Anregung durch den Verkehr mit gleichgesinnten Kameraden. Zur Musikbegeisterung gesellte sich die Freude an der schönen Literatur. Was wir „offen und heimlicherweise verschlangen" (Goethe war z. B. bis auf weniges verboten), verschweige ich lieber. Mit zwei Freunden wurde eine „Dichtertrias" gegründet und wir schrieben in Prosa und Vers, was die freie Zeit nur erlaubte.

Das Seminar gab häufig öffentliche und Hauskonzerte, wobei ich immer als Geiger, Klavierspieler oder Dirigent beteiligt war. Meine speziellen Musikstudien erstreckten sich während der Seminarzeit hauptsächlich auf die klassischen Klaviermeister und Bach. Jeden Sonntag nachmittag spielten wir eifrig die Streichquartette von Haydn und Mozart. Das Orchester pflegte leichte Symphonien, Suiten, Serenaden, Ouvertüren usw. Mit großem Eifer übte ich das Orgelspiel und hatte die Freude, beim Absolutorialkonzert ein Bachsches Orgelwerk öffentlich spielen zu dürfen.

Mit einem guten Zeugnis versehen, das meine Leistungen in der deutschen Sprache, in Literatur, Mathematik, Geschichte und Musik hervorhob, kehrte ich zu meinem Vater zurück und legte ihm den heißen Wunsch vor: Musiker werden zu dürfen. Allein er setzte meinem Verlangen den heftigsten Widerstand entgegen, und so war ich gezwungen, an mehreren Orten der Oberpfalz als Lehrer zu wirken.

Es folgten vier einsame, zum Teil bittere Jahre. Zwei harte Tatsachen stellten sich ein: mir fehlte fast jede künstlerische Anregung von außen, und die Erkenntnis erwachte in mir, daß meine musikalische und allgemeine Bildung mangelhaft, ja ungenügend war. Ein gewaltiger Bildungs- und Wissenstrieb ergriff mich. Um ihm ganz zu leben, setzte ich die Musik zunächst etwas beiseite. Zwar ging es ohne dieselbe nicht ganz ab: ich spielte viel Geige und versenkte mich in Beethovens Klavier- und Bachs Orgelwerke, in Händels und Haydns Oratorien- und Instrumentalmusik. Auch besitze ich aus dieser Zeit noch einige Kompositionen: ein paar Klavier- und Orgelstücke und ein Streichquartett. Aber meine allgemeine Bildung! Mit Feuereifer warf ich mich auf die schöne Literatur und auf zwei Sprachen: Latein und Französisch, worin Geistliche meine Lehrer waren. Ich habe es aber in beiden nicht weit gebracht. Erst mein in München energisch betriebenes Studium der englischen Sprache führte mich so weit, daß ich mich im Idiom unseres gottsträflichen Feindes schriftlich und mündlich einigermaßen ausdrücken konnte. Aber die gesamte Weltliteratur (die ausländische in Uebersetzungen) von Homer bis in unsere Zeit durchmaß ich nach dem alten Rat des Horaz. Nebenher geschahen meine „Berufsarbeiten" und die Vorbereitung für die staatliche Anstellungsprüfung, den sogen. Konkurs. Mein Plan war der: ich wollte diesen mit großem Erfolge machen und dann wieder an meinen Vater herantreten und ihn zum Aufgeben seines strengen Verbotes (des Musikstudiums) veranlassen. Meine tolle Bildungswut (ich saß fast täglich bis nachts ein Uhr über Büchern, musikalischen Schriften, Partituren usw.) hatte vorerst die Wirkung, daß ich krank wurde, Urlaub nahm und einen Sommer lang ins Elternhaus zurückkehren mußte. Mit meinem ganzen papierenen Hausrat, darunter den Lohengrin und Carmen, kam ich zum Vater, dem ich all das vorspielte, der aber von dem „neuen Zeug" nichts weniger als erbaut war und seinen starren Willen aufrecht erhielt. Nach einem längeren Aufenthalte in Tegernsee, wobei ich zum ersten Male München und seine Kunstschätze sah, Wagners Walküre (mit Hch. Vogl als

Siegmund) und Webers Oberon hörte und „staunenden Auges“ die Alpen durchwanderte, mußte ich wieder ins Geschirr. Mein Geschick führte mich in die Nähe von — Regensburg. Ich nahm mein altes Leben wieder auf, nützte aber die Nähe der Stadt und fuhr oder rannte jeden Samstag und Sonntag dahin, um Theater und Konzerte zu besuchen. Eine höchst wertvolle Anregung für mich. Ich hatte noch ein Jahr zur Prüfung. Es wurde mit sorgsam betriebener Vorbereitung und dem Abdienen meiner kurzen Militärdienstzeit ausgefüllt. (Ich bin später in München als kranker und hungernder Akademiker gänzlich davon befreit worden.) 1886, im Alter von 22 Jahren, bestand ich als „Erster“ unter 57 die staatliche Anstellungsprüfung und erhielt gleich darauf eine Hilfslehrerstelle am Seminar in Amberg für Musik, bald nachher eine solche für Musik — — und Turnen in Eichstätt. Kurz vorher war mein Vater gestorben. In den Jammer um ihn, dem trotz aller Strenge Vielgeliebten, mischte sich das Gefühl, von einem harten Willen befreit zu sein. Jetzt mußte der große Schritt geschehen! Aber wie? Woher die Mittel nehmen? — Da führte mir ein gütiges Geschick in Domkapellmeister Dr. Wilhelm Widmann in Eichstätt einen wahren, aufrichtigen Freund entgegen. Er förderte mich in der dankenswertesten Weise in jeder Beziehung. Mein Orgelspiel veranlaßte ihn, mich als Domorganisten zu verwenden. Auch als Dirigent vertrat ich ihn oft und ich studierte auf seinen Rat Philosophie, wofür ich immer ein lebhaftes Interesse hatte, am Lyzeum. Wir bildeten mit zwei anderen musikalischen Herren ein Streichquartett und übten die ganze klassische und neue Quartettliteratur; die Kirchenmusik im Dom erschloß mir das Verständnis der alten katholischen Vokalmusik und der neueren, besonders Lisztschen; die Symphonie-, Oratorien- und Kammermusik-Aufführungen, die unter Dr. Widmanns Leitung in der „Aula“ veranstaltet wurden (wobei ich als Klavierspieler, Geiger oder Sänger tätig war), gaben meinem Geiste neue Nahrung. Ich begann wieder zu komponieren und zeigte das Geschaffene meinem Freunde. Er riet mir, damit Rheinberger in München aufzusuchen. Gesagt, getan. — Rheinberger sah die Sachen durch, fand sie talentvoll, aber noch nicht völlig „reif“. Mir fehle die letzte Ausbildung, ich sollte zu ihm kommen und sie mir bei ihm holen. Nun gab es für mich kein Halten mehr. Ich verließ Eichstätt, nahm eine Lehrstelle in München an, trat zunächst als Hospitant in die Akademie der Tonkunst ein und versuchte Rheinberger als Privatlehrer zu gewinnen. Allein er lehnte ab, da er Privatunterricht grundsätzlich nicht erteile und forderte mich auf, als Schüler an die Akademie zu kommen. „Man kann nicht zwei Herren dienen, und wenn man ein Beethoven wäre; kommen Sie zu mir an die Akademie!“ Was tun? Mir fehlten, ging ich von meinem „Berufe“, die Mittel, den ernsten Schritt auszuführen und doch fieberte ich wie ein Besessener nach den heiligen Quellen. Der Aufenthalt in München, die Bekanntschaft mit dem Theater, dem ganzen Kunst- und Musikleben hatten mich buchstäblich „toll“ gemacht. Es mußte etwas geschehen! Da erhielt ich eines Tages einen Verweis meiner Schulbehörde, der mir ungerecht erschien. Er wurde mir vor meinen Schülern zugestellt, ich las ihn, strich ihn aus und schrieb auf die Rückseite, daß ich meine Stelle von heute an verlasse (!). Ich sagte meiner Klasse, die nicht wußte, was geschehen war, Lebewohl und ging. Damit waren die Schiffe hinter mir verbrannt, und ich stand ohne einen Pfennig Geld, nur die eine unzähmbare Gier im Herzen, allein in der großen Stadt. Da griff mein Eichstätter Freund, dem ich meine Not entdeckte, in hochherzigster und edelster Weise ein. Er gab mir die Mittel, um meinen Lehrberuf quittieren und als Schüler in die Akademie eintreten zu können. Sofort wurde die Prüfung gemacht, und ich erhielt Rheinberger als Lehrer in der Komposition, Bußmeyer im Klavier und der Kammermusik, Abel im Orchester, Hieber im Chorgesang, Universitätsprofessor Riehl in den Musikwissenschaften und etwas später Oberregisseur Brouliott im Opernstudium und -ensemble. Mit den heiligsten Schwüren begann ich ein neues Leben, in das ich, wie aus einem dumpfen Schlaf erwacht, eintrat. Meine ehemaligen Kollegen allerdings erklärten: ich sei „verrückt“ geworden. —



Anton Beer-Walbrunn.



Drei Jahre verblieb ich an der Akademie und ich darf sagen, daß ich meine Zeit und meine Kräfte bis auf den letzten Rest nützte. Konnte ich auch nicht alles lernen, was in der Kunst (in der man bekanntlich nicht auslernt) zu lernen ist, war ich auch etwas sehr enttäuscht über Rheinbergers auffallende Vernachlässigung der neueren Instrumentationstechnik, so muß ich doch dankbar anerkennen, daß ich ihm im Formalen und im kontrapunktischen Vokal- und Instrumentalsatz sehr viel verdanke. Rheinbergers Standpunkt war der eines romantisch-sentimentalen Eklektizismus. Obschon er seinen Vorträgen über Instrumentenkunde Berlioz' Instrumentationslehre zugrunde legte, warnte er doch vor dessen „Musik“, da sie „große Gefahren in sich schließe“. Selbst Schumann nahm er in dieser Hinsicht nicht aus, und den Einfluß Wagners (der Name Liszt kam nie über seine Lippen) hielt er offenbar für Gift. Allein der Lehrer täuschte sich: was die Schule nicht geben wollte, holten sich die Schüler im Leben, und ich wenigstens kann von mir sagen, daß ich damals Wagner und Liszt in erster Linie wegen ihrer Technik (speziell ihrer Instrumentation) leidenschaftlich hörte und studierte. Wir gingen noch weiter. An der Schule „eingehüllt“ in Bachsche, Händelsche und klassische Musik, suchten wir als Gegengewicht das „Gift“ der sogenannten neudeutschen, neuitalienischen, französischen und russischen Kunst auf, um es mit Gier zu schlürfen, und ich erinnere mich, daß wir die Ansichten darüber in unserem Kneiplokale (Gasthaus „Leberwurst am Platzl“) nicht selten mit solch fürchterlichem Gezänke ins reine brachten, daß die anderen Gäste sich beschwerten und drohten, auszubleiben, wenn die „verrückten Musikanten“ das Feld nicht räumen würden. Zwar konnte von dem „neuen Geiste“ an der Schule wenig Gebrauch gemacht werden: der Lehrer ließ ihn selten „passieren“. Daher stak ich, als meine Zeit an ihr zu Ende ging, noch tief im Eklektizismus. Allein ich konnte doch mit Befriedigung auf meine Arbeit blicken. Meine Kompositionstechnik und mein Klavierspiel waren zu einer gewissen Reife gelangt, ebenso meine orchestralen Kenntnisse, wie diejenige der Kammermusik, des Chorensembles und der Oper. Gemischte Chöre, eine Ouvertüre und eine Symphonie, von mir selbst geleitet, fanden ebenso wie mein Klavierspiel in Kammermusik und Solostücken lebhafte Anerkennung. Der Geist der Musikwissenschaften hatte sich mir erschlossen. Mit dem Dr. Königswarterschen Ehrenpreis für Komposition, den ich mir durch ein Streichquartett und ein Lied erworben hatte, ausgezeichnet, verließ ich 1891 die Akademie und hatte die feste Absicht, zunächst die Pianistenlaufbahn und dann die eines Dirigenten, sei es Theater oder Konzert, zu betreten; aber fast alle meine Freunde, die meine damaligen Werke kannten, rieten davon ab, da letztere mich auf die Komposition, als mein eigentlichstes Gebiet, verwiesen. Ich habe den verhängnisvollen Rat, gegen den meiner Lehrer, befolgt und seine Wirkungen bis auf den heutigen Tag reichlich gekostet.

Also es war beschlossen: ich wollte mich als Komponist durchsetzen! All meine Zeit, meine ganze Begabung, mein ganzes Können wurde von nun an in den Dienst dieses Wollens gestellt. Um leben zu können, gab ich Unterricht im Klavierspiel, in der Theorie und Solorepetition. Jedes neuentstandene Kammermusikwerk führte ich selbst ein, jedes neue Lied begleitete ich selbst, jedes Orchesterstück dirigierte ich selbst — wenn sich dazu die Gelegenheit bot; war es eine Oper, so half ich sie miteinstudieren. Was ich nicht selbst tun konnte, taten neugewonnene Freunde und Kollegen für mich. Ich fühle mich verpflichtet, allen jenen, die mir meinen harten Weg ebnen halfen, hier öffentlich meinen Dank abzutragen. Mein hauptsächlichster

Wirkungskreis war notgedrungen München, das ich, von einigen Reisen nach Norddeutschland, Oesterreich, Schweiz und Italien abgesehen, nur in den Sommermonaten verließ. Gleich in den ersten Jahren meiner öffentlichen Wirksamkeit lernte ich durch Prof. Winkler, den musikalischen Sekretär des kunstsinnigen Grafen Schack, diesen selbst kennen. Er fand großes Gefallen an meiner Kunst, ermöglichte die Herausgabe einiger meiner Kompositionen und nahm mich schließlich in sein Haus (der „alten" Schack-Galerie) auf, in dem ich bis zum Tode des Grafen verblieb. Großes Interesse brachten der Graf und sein Sekretär meiner damals entstandenen ersten Oper „Die Sühne" (Text nach Körner) entgegen, die 1893 in Lübeck zum ersten Male aufgeführt wurde. Ich und meine Freunde setzten große Hoffnungen auf dieses Werk. Allein es war ihm infolge verschiedener Umstände nur ein Achtungserfolg beschieden. Teile daraus, die ich kurz nach der Uraufführung in Berlin unter eigener Leitung aufführte, gleichzeitig mit meinem erfolgreichen Klavierquartett op. 8, wobei Hans Pfitzner in dankenswerter Weise den Klavierpart übernommen hatte, wurden mit größtem Beifall aufgenommen, fanden jedoch bei der Kritik eine ungleiche Beurteilung. In gedrückter Stimmung kehrte ich von Berlin zurück. Was mich damals bewegte, fand seinen künstlerischen Ausdruck in zwei größeren Werken: der symphonischen Fantasie „Künstlerleben" und dem Chorwerk „Mahomets Gesang" (nach Goethe).

Der geringe Erfolg meiner ersten Oper, wobei die älteren Meister, insbesondere Weber, meine Vorbilder waren, zerstörte meine bisherigen Kunstansichten vom Wesen der Oper. Es war für mich wenig günstig, daß mein Lehrer in der Komposition (Rheinberger) eine bekanntlich sehr ablehnende Haltung Wagner gegenüber eingenommen hatte. Davon beeinflußt, glaubte auch ich, in den späteren Werken des Meisters (die alten, Lohengrin mit eingeschlossen, liebte und verehrte ich schon von Jugend an) nichts anderes als „geniale Monstra zugunsten des Schauspiels" ansehen zu müssen. Der gewaltige Streit um den späten Wagner, der damals München in zwei Lager teilte und der Mißerfolg meiner „Sühne" trieben mich nun mit aller Macht an, diese Werke und Wagners Kunstschriften aufs genaueste kennen zu lernen. Zwar war ich bis jetzt nicht achtlos an ihnen vorbeigegangen: ich erkannte das Große und Gewaltige früh in ihnen. Allein mir fehlte das rechte Verständnis und die rechte Würdigung des Ganzen. (Schluß folgt.)

Der Stimmungswert der Tonarten.

Von Dr. HERM. STEPHANI (Eisleben).

(Schluß.)

Schon Theodor Lipps hatte gesprochen von der aktiven Gegensätzlichkeit der auf die Zwei gliederung aufgebauten Rhythmen zu dreiteiligen, von den einander ausschließenden Ansprüchen der Ober- und Unterdominante, die entstehende Melodie in den Bann ihres Grundrhythmus zu ziehen. Es gilt nun für uns, zu prüfen, inwieweit diese Verhältnisse auf dem Gebiete der einfachen und potenzierten Ober- und Unterquinttonarten von C dur, das nach Beethoven den Mittelpunkt des heutigen Tonsystems bildet, Wirklichkeit gewinnen, inwieweit sie von Gegenwirkungen gekreuzt werden, inwieweit sich positive, wissenschaftlich gegründete Aussagen über den Stimmungscharakter gewinnen lassen, den unsere heutigen Tonarten rein an sich und immer, d. h. unbeeinflußt von der harmonischen Umwelt eben durchwanderter Tonbezirke, unberührt von Rücksichten auf den Stimmumfang der Sänger, auf technische Besonderheiten der Orchesterinstrumente, besitzen. Daß wir uns bei der ungemeinen Zartheit ihrer Gefühlsfärbung nur auf kurze Andeutungen zu beschränken haben, versteht sich von selbst. —

Aus dem grellen, doch farblosen lärmenden, doch reizlosen **C** dur (Mattheson nennt es 1713 „ziemlich rüde und frech") ziehen wir uns zurück in die beschauliche Ruhe der Unterdominantsphäre (3 : 2), wo wir, weit ab von kräfteregendem Tatendrang, unserm Inneren uns näher fühlen, in die „pastoralen" Gefilde des F dur.

Umgekehrt: wir schreiten von C dur hinüber in die ♯-Tonarten. Da ist jeder Schritt getragen von einem Drange nach Entwickelung: wir gehen, sagen wir, aus uns heraus. Wie sehr, erkennen wir bei leidenschaftlichem Phantasieren. Gar schwer ist es da, sich ohne die Hilfe enharmonischer Verwechselungen zur Ausgangstonart zurückzufinden, angesichts der überaus großen Zahl vorwärts durcheilter Tonsysteme.

C dur, die Mitte und Grenzscheide des ♯- und ♭-Gebietes, ist die Tonart des Lichtes, des Lichtes an sich, ohne Tönung oder Färbung, von unpersönlicher Härte, aber naturfrisch und sieghaft, individuelles Leben ins allgemeine zurücknehmend. Haydn: „Und es ward Licht!" Mozart: Jupiter-, Schubert: C dur-Symphonie, Wanderer-Fantasie, Beethoven: Waldstein-Sonate; Schluß von op. 111. Schluß der Leonorenouvertüre, des Fidelio, des Siegfried, der Meistersinger, von Wolf-Ferrari: „Das neue Leben"; König Heinrich im Lohengrin, Schwertmotiv im „Ring", Hausegger: Sonnenaufgang (Schluß); Bruckner: Tedeum.

Reicheres, wärmeres Leben strahlen die Tonarten der einfachen und potenzierten Oberquint aus. **G** dur ist noch leicht beschwingt, seelisch unkompliziert. Marx urteilt: „kindlich froh, noch von den Gluten der Leidenschaft unberührt. Haydn. Beethoven op. 14 No. 2, op. 31 I, op. 79. Tannhäuser-Hirt, „Johannistag", Gutrune.

In **D** dur verdichtet sich bereits der Oberdominantcharakter. Es erscheint uns kräftig, laut, stahlschimmernd. „Spontini, der Napoleonide", sagt Marx, „hat fast alle seine Ouvertüren in D dur gesetzt!" Oberon-, Don Juan-Ouvertüre (Allegro), Rienzi-Ouvertüre, „Sieg"-Rufe in Lohengrin I, „Hei, unser Held Tristan", „So schneidet Siegfrieds Schwert!" Händel: „Hallelujah", „Uns weckt zum Kampf", I. Krönungshymne. Bach: Weihnachtsoratorium Eingang und Ende. Reger: 100. Psalm.

A dur mischt in seinen sonnigen Oberquint-Klang eine leise Resonanz aus den schattigen Gründen des Unterquintreiches ein: sein Grundton ist ein Hauptvertreter des F dur-Dreiklanges. Marx sagt daher: „warm und hell, aber in gesänftigter Ausstrahlung". Das schimmernde Lohengrin-Vorspiel, die Grals-Erzählung. „An meine Brust, du Süße, Reine!" Empfindlicher scheint Mattheson zu sein: „Der A dur-Ton greift sehr an, ob er gleich brilliert, und ist mehr zu klagenden und traurigen Passionen als zu Divertissements geneigt". Die Erinnerung an Beethovens erhabenes Schwärmen mit hellem Jauchzen vereinende „Siebente" rücke die Einschätzung dieser Tonart ins rechte Gleichgewicht.

E dur. Das helle Licht des C dur-Akkordes hat seinen goldenen Kern in der Terz *E*. Auf dieser nun baut sich die leuchtende *E*-Tonart auf. G dur verhält sich zu ihr wie *G* zu *E* oder wie 2 : 3 zu 4 : 5; hier ist die Eigenart der Oberquinttonarten zu reichster Blüte gediehen.

„Glänzend, prachtvoll, edel" urteilt Hector Berlioz. „Funkelnd hell steigt mit durchgreifender Wärme E dur empor", ergänzt Marx. Und Gustav Schilling[1] fügt hinzu: „es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelb und der lichten Feuerfarbe". Tannhäuser-Ouvertüre, Liebesverlockungsmotiv. Walküre: Feuerzauber. Rheingold: „Gewänne mein Gatte wohl sich das Gold?" Liszt, Heilige Elisabeth: „Leuchtend umkosen Strahlen".

H dur steigert diesen Charakter zu einer „heißen" Tonart (Marx). Seine Tonika ist Unterstufe von *C* im Halbtonsabstand. Dies dämpft sein intensives Licht zu geheimnisvollem Sprühen, zu zauberhaftem Schimmer. Venusberg: „Naht euch dem Strande!" Meistersinger: Johannisnacht. Parsifal: Karfreitagszauber. Isoldes Liebestod.

Fis dur. Rieselndes Mondlicht. Chopin, 13. Prélude. Ja, jener geheimnisvolle Schimmer des H dur scheint sich zum „Gleißenden" zu steigern. Die „Unsicherheit", die Marx ihm vorwirft, mag ihm als enharmonischem Gegenpol zu dem festgegründeten C dur im Quintenzirkel eignen; das Oberquintgebiet von Fis dur steht im enharmonischen Zwielicht der ♯- und ♭-Tonarten. Es ist so recht die Tonart für den listigen, gaukelnden, züngelnden Loge im Rheingold. —

Wir schreiten nun hinüber zu den Tonsystemen der einfachen oder potenzierten Unterdominant von C dur. Ihnen darf gewiß, infolge ihres umgekehrten Verhältnisses zu C dur, der Charakter einer ausgesprochenen Zurückgezogenheit eigen genannt werden, eines in sich Beruhens, einer besonderen Zartheit, Innerlichkeit.

F dur, hörten wir schon, leiht allen pastoralen Tongebilden seine Farbe: Bach, Beethoven, Wolfrum im Weihnachtsmysterium u. a. Sorglos, heiter ergehen wir uns in Wiese und Wald. Siegfrieds Jugend, Hornruf, Schmiedelieder, Jagdfanfaren im Tannhäuser, Walters „Fanget an! So rief der Lenz in den Wald", die Rheintöchter im III. Akt der Götterdämmerung.

In **B** dur mischt die Terz *D* ein leichtes Moment ihrer freieren Oberdominantsphäre ein und verleiht ihm Lieblichkeit und Milde. „Heitere Liebe, gutes Gewissen" möchte ihm Christian Daniel Schubart[2] zusprechen. Innigkeit bei seelischer Einfachheit und Anmut ist wohl sein Grundzug. „Treulich geführt", Siegmunds Liebesgesang, Götterdämmerung: „Treue trink ich dem Freund."

[1] Musiklexikon 1835—42.

[2] „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst", herausgegeben von Ludwig Schubart 1806, S. 381 ff.

Mit zunehmender Anzahl der Vorzeichen, von C dur aus, d. h. mit zunehmender Potenzierung des Ober- oder Unterquintcharakters der Tonarten bereichert sich auch ihre Gefühlswelt, die Eigenart ihrer seelischen Farbe und Schattierung.

Es dur nennt Berlioz „majestätisch, sanft, ernst". Gegenüber dem glänzenden E dur trägt es ein edel-heroisches Antlitz. Den innerlichen Zug darin mag ihm sein gesteigerter ♭-Charakter, den heldischen sein Durfortschritt gegenüber dem ihm parallelen zentralen c moll verleihen. Stand Siegfried der Jüngling in *F*, der Mann steht in *Es*. Beethovens Eroica, Strauß' Heldenleben, Webers Euryanthenouvertüre, Cornelius' Cid III. Akt bekräftigen die edle Männlichkeit dieser Tonart. Und Dubitzky legt den Gedanken nahe, welche Bedeutung im Gemüte des Deutschen sein schönster und breitester Strom haben müsse: Schumanns „Rheinische Sinfonie" wie die ersten 223 Takte des „Ringes" in des Rheines Tiefe oder Siegfrieds Rheinfahrt in der Götterdämmerung stehen in der Heldentonart.

As dur stellt wohl das Gegenbild dar zu dem festlichen E dur. F dur verhält sich zu ihm wie (3 : 2) zu (5 : 4); seinen mild-feierlichen Ernst bezeugt das eine Werk: Parsifal. Berlioz gewinnt den Eindruck: „sanft verschleiert, sehr edel". Beethoven: op. 13 II, op. 110. Liszt: Faust-Symphonie, Gretchensatz. Tristan: „O sink hernieder, Nacht der Liebe." „So starben wir, um ungetrennt."

Des dur erscheint noch überweltlicher, erhabener. Die befreiende Rückung aus dem rauhen c dur oder -moll in die verklärte Welt des oberen Halbtons ist uns Heutigen wohl vertraut. Was Des dur an persönlicher Eigenart einbüßt, das gewinnt es an Feierlichkeit. Beethoven sagt einmal über Klopstock: „Er . . . fängt auch immer gar zu weit von oben an; immer maestoso — Des dur!" Beethoven: op. 57 II; Bruckner: Achte Symphonie Adagio; Lohengrin I: „Gott allein", „Zum Gottesgericht!" Walhall, Ausklang der Götterdämmerung; Brünnhilde: „Heilge Götter, himmlische Lenker." Hausegger, Natursymphonie: „Und jeder Schritt ist Unermeßlichkeit!"

Ges dur dürfte die aufs Innerliche gerichtete Art der ♭-Tonarten aufs überzeugendste zum Ausdruck bringen. Dubitzky, ob er sich gleich zu den „Ungläubigen" bekennt, nennt Ges dur „die Tonart der treuen, innigen, seligen Liebe" und erinnert sowohl an das Duett im vierten Akte der Hugenotten, als auch an erlesene Eingebungen Wagners: Walküre I, 3: „O süßeste Wonne", III. 3 „zu lieben, was du geliebt"; Siegfried III, 3 „O wüßtest du . . . wie ich dich je geliebt"; Meistersinger-Quintett.

In Ges-, in Ces dur mag übrigens wohl ein leichtes Verflüchtigen der Eigenart dieser Tonarten zufolge ihrer Stellung im Quintenzirkel bemerkbar sein. Wir brauchen sie, wie Des dur, aber nur mit den ihnen enharmonisch entsprechenden Kreuztonarten Fis-, H-, bezw. Cis dur zu vergleichen, um inne zu werden, in wie außerordentlichem Maße sich der Gefühlsgehalt der Unterquinttonarten in ihnen verdichtet. Es ist ja auch kein Zufall, daß solch exponierte Tonregionen nur im Gegensatze zu anderen Gemütszuständen, nicht aber als Lebenselement für die Schilderung umfassenderer Seelenvorgänge gewählt zu werden pflegen. —

Sehr viel verwickelter liegen die Verhältnisse im M o l l-geschlecht. An diese möchten wir nur mit leisestem Finger rühren. In Moll neigt sich die Blüte jedes Tonart-Stammakkordes, die Terz, zu Boden. In Dur leitet der Halbton empor, in Moll herab. Durch Prim und kleine Terz ruft der Mollakkord, z. B. *c'' es'' g''*, in akustisch reiner Stimmung [1] deutlich einen Vertreter gesteigerter Unterdominantwirkung (5 : 4) auf den Plan, nämlich den Kombinationston As. Und all die Fremdkörper aus der ♭-Tonartensphäre, die die Moll- gegenüber der Durtonleiter aufweist, vermischen die charakteristischen Bestandteile ihres Tonart-Gefühlswertes oft bis nahe an die Grenze gegenseitiger Ausgleichung.

Eignet C dur eine neutrale Stellung im ganzen Tonsystem, so kommt in **c** moll die Moll-Eigenart, unbeeinflußt von irgend welcher Tonart-Färbung, am reinsten und kräftigsten zum Ausdruck; es ist gleichsam das Moll an sich, voll Herbheit, Strenge, aber auch voll Tragik, Leidenschaft, Größe. Händel Jephta: Chor „Wie hart"; Mozart Sonate; Beethoven op. 13; Zauberflöte: zwei Geharnischte; Euryanthe: „So weih' ich mich den Rachgewalten"; Beethoven Fünfte, Brahms Erste, Bruckner Achte, Draeseke tragische Symphonie, Strauß: Tod und Verklärung, „Ring": Liebesentsagungs-, Wälsungenmotiv, Wotan: „das Ende!", Trauermusik beim Tode Siegfrieds.

In **g** moll (Mozart: g moll-Symphonie, -Quartett, -Quintett, Pamina-Arie) und noch mächtiger in **d** moll (Sturm und Gewitter im Oberon, Fliegenden Holländer, in der Walküre; Faustouvertüren von Schumann und Wagner, Beethovens Neunte, Bruckners Neunte Symphonie) platzen der ♯-Tonartencharakter ihrer Dur- und der ♭-Tonartencharakter ihrer Mollbestandteile am härtesten aufeinander. Die beiderseitigen Oberquint- und die beiderseitigen Unterquintakkorde, an sich schon von aktiver Gegensätzlichkeit gegeneinander erfüllt, repräsentieren geradezu mit ihren Terzen, hier fis und cis, dort *es* und *b*, diesen Kampf der beiden Tonartwelten auf dem Schauplatze je einer einzigen Tonart. In d moll wirkt zumal die Zerstörung des gemeinsamen Kennzeichens aller Kreuztonarten, des fis, eindringlich.

In **a** moll halten sich die ♯- und die ♭-Tonarten-Bestandteile annähernd die Wage; diese Tonart nimmt wohl eine Art neutraler Mittelpunktstellung im Mollgeschlecht ein, nur daß sie farbenreicher anmutet als das ihr verwandte C dur. Von Not weiß auch sie zu künden und mit Wehmut unser Herz zu rühren: die Walküre soll Siegmund fällen. Matthäuspassion: „Aus Liebe will mein Heiland sterben".

In **e** moll sehen wir die starke Leuchtkraft des E dur ausgelöscht, ohne daß irgendwelche ♯-Tonartbestandteile übrig blieben, noch daß es Gegensatzwirkungen aus dem ♭-Gebiete auszuspielen vermöchte: es mutet eigentümlich kühl, farblos, matt, fahl an. Händel im Jephta: „Ein sanftes Klagen". Mendelssohn, dessen Lieblingstonart es wohl war, hat ihm auch reizvolle Bildungen abzugewinnen gewußt: Sommernachtstraum-Ouvertüre. Erhabene Melancholie atmet Brahms' Vierte Symphonie.

Hingegen darf für Joh. Seb. Bach in besonderem Maße charakteristisch gelten das von e moll sehr verschiedene **h** moll [1]. Hier erhält die Molldämpfung der ♯-Tonarten noch durch die Halbton-Rückung vom Mittelpunkte *C* aus abwärts einen ernsten Nachdruck. Schubert: h moll-Symphonie. Für Berlioz bedeutet h moll eine „wilde, heftige, unheimliche" Tonart und Wagner stimmt ihm im Walkürenritt, im Klingsor-, Schillings im Moloch-Motiv bei.

Fis moll baut sich auf der kennzeichnenden Note aller Kreuztonarten, dem fis, auf. Dies verleiht ihm Glut, Leidenschaft; die Mollterz *A* aber, die leise an die Unterdominantsphäre von *C* erinnert, prägt dieser Tonart eine entschiedene, düstere Färbung auf. Die Gestalt Ortruds ist hier vollauf kennzeichnend. Berlioz betont einen „tragisch schneidenden" Klang.

Cis moll hebt sich aufs deutlichste von dem schattenreichen c moll ab; bei aller Schwere besitzt es die reiche Leuchtkraft der Farben des ♯-Tonartengebietes. Beethoven op. 27 No. II; Hausegger: Natursymphonie II.

In **gis** moll beginnt sich, zufolge seiner Stellung im Quintenzirkel, der ♯-Toncharakter wohl schon wieder zu verwischen; hält man ihn scharf fest, so mag Schubart mit seiner Deutung recht haben: „Gepreßtes Herz bis zum Ersticken".

Schreiten wir endlich von c moll aus in das Gebiet der Moll-Unterquinttonarten herab, so steigert sich der in sich gekehrte Charakter des ♭-Bereiches in **f** moll zu finsterem, grübelndem Schmerz (Beethoven: op. 2 No. 1, op. 57; Tristan: Die klagende Weise des Hirten), in **as** moll zu hoffnungsloser Versunkenheit (Beethoven: op. 26 Var. III und Trauermarsch).

In **b** moll (Götterdämmerung II, Vorspiel: Nacht, Alberich und Hagen; Parsifal III: Vorspiel und Trauerzug), sowie in **es** moll (Schumann: Manfred) mag ein wenig noch die Eigenart der ihnen zugehörigen bezw. parallelen Durtonarten herüberklingen. — —

Wir schließen unsere Untersuchung. Noch einmal betonen wir: der Stimmungscharakter der meisten unserer Tonarten ist von ganz außerordentlicher, durch harte Tonbildung, grellen Anschlag, den starren Ton der Orgel gar leicht zu übertäubender Zartheit. Ein Duft, ein Schmelz, kaum mehr. Nur andeuten durften wir die Hauptrichtung der in ihm enthaltenen Gefühle. Das Spiel durchkreuzender Gegenwirkungen, Belichtungen, farbiger Neubildungen erscheint fast unermeßlich. Eine Erkenntnis aber mag wohl ein jeder unserem Streifzuge durch dieses wissenschaftlich noch kaum gewürdigte, künstlerisch so wunderreiche und wahrlich bedeutsame Gebiet entnommen haben: daß bereits in dem so primitiven Gebilde, wie es die beiden um C dur sich gruppierenden Tonartensysteme darstellen, leise jenes Gegenspiel von Kräftewirkungen sich ankündigt, das in den großen Formen der Tonkunst zu einem so vollkommenen, unendlich gestaltenreichen Abbild und Ausdruck unserer eigenen Lebenstätigkeit wird, jenes Gegenspiel eines sich Entfaltens und sich Verschließens, eines sich Ausgebens und sich in sich Zurücknehmens unserer seelischen Kraft.

[1] Etwa auf Carl Eitz' Reinharmonium.

[1] Die Leipziger Allgemeine Mus.-Ztg. berichtet 1806, daß der Dresdener Violoncellist Hofmann „die Tonart h moll nie ertragen lernte". Er zitterte, Angstschweiß brach ihm aus . . . Er stand Todesangst aus und alle Bekämpfungen dieser verdrießlichen Eigenart waren vergebens."



Zur Lage der Kirchenmusiker.

Eine kulturelle Betrachtung.



Wie ich in meinem Artikel „Die Organisation der Kirchenmusiker" (N. M.-Z. Jahrg. 31, Heft 6) ausgeführt habe, haben sich im ganzen evangelischen Deutschland die Organisten, die zum größten Teil auch zugleich Leiter von geistlichen und Kirchenchören sind, zu festen Einzelverbänden in den verschiedenen Provinzen und Landesteilen vereinigt, deren Gesamtheit als gemeinsamer „Verband evangelischer Kirchenmusiker Deutschlands" nach innen und außen hin eine geschlossene, starke Einheit bildet. Noch vor dem gewaltigen Völkerkrieg konnte in Berlin unter reger Teilnahme weitester und einflußreichster Kreise der erste deutsche Kirchenmusikertag stattfinden. Auf der mehrtägigen Versammlung, mit welcher u. a. auch eine geistliche Musikaufführung verbunden war, fanden wichtige, ideale und materielle Interessen der Organisten und Chordirigenten berührende Verhandlungen und Beschlüsse statt, unter anderen die Forderung nach Sitz und Stimme des Kirchenmusikers innerhalb der Gemeindevertretung. Die Wünsche und Anliegen sind inzwischen den kirchlichen Behörden unterbreitet und mit Wohlwollen aufgenommen worden. Am guten Willen fehlt es den maßgebenden kirchlichen Herren nicht. So ist denn auch in der sozialen Besserstellung der Organisten im ganzen und im einzelnen manches, was in der Vergangenheit versäumt wurde, neuerdings wieder gut gemacht worden: für namentlich ländliche Gemeinden ist ein Mindestgehalt von 200 M. festgesetzt; der Dienst an größeren, städtischen Kirchen mit mehreren Sonntags- und Wochengottesdiensten ist durch Anstellung von Hilfsorganisten erleichtert; manche Gemeinden geben während der Kriegszeit infolge Mehrleistung durch neueingerichtete Kriegsgottesdienste oder Kriegsbetstunden ihrem Organisten freiwillig eine Gehaltserhöhung, in einzelnen, mir bekannt gewordenen Fällen 3—5 M. für jeden Gottesdienst. — Manche an sich berechtigte Wünsche und Forderungen werden wohl nach überstandener, schwerer Kriegszeit der Verwirklichung harren. Bis dahin wird es Aufgabe der Kirchenmusiker sein, ihre Einrichtungen zur Hebung und Besserung der Standesinteressen nicht zu vernachlässigen, sondern im stillen zielbewußt weiter auszubauen. Je nach den besonderen Verhältnissen kann das auf mancherlei Art und Weise geschehen. „Wo ein Wille ist, da ist auch ein Weg." Den geneigten Leser wird es interessieren, wenn ich kurz ausführe, wie der „Evangelische Organistenverein für Rheinland und Westfalen" das vor dem Krieg begonnene Werk fortgesetzt und durchgeführt hat.

Da nur die Organisten, welche mehr als 900 M. Einkommen haben, eine gesetzliche Pension beziehen, gründete der genannte Verein eine von der Regierung in Düsseldorf genehmigte Pensionskasse, welche dem pensionierten Organisten in ähnlicher Weise wie das preußische Lehrerbesoldungsgesetz ein Ruhegehalt gewährt. Die Beiträge zu dieser neuen Pensionskasse richten sich nach der Höhe des Organistengehaltes, des Dienst- (als Organist!) und Lebensalters des Versicherten. Eine erfreuliche Anzahl Organisten ist der Pensionskasse beigetreten. Mehrere Gemeinden haben anstelle des Organisten die Zahlung der Prämien übernommen. Dieses Beispiel wird Nachahmung finden, nachdem der Vorstand der Pensionskasse die Provinzialsynoden von Rheinland und Westfalen gebeten hat: 1. um einen Zuschuß zum Grundkapital; 2. um einen Beschluß, den Gemeinden die Uebernahme der Prämien aus den Kirchenkassen für ihre Organisten ans Herz zu legen. Sache der Organisten ist es, der Pensionskasse möglichst schon in jüngeren Lebensjahren, wo die Prämien gering sind, beizutreten. Jeder deutsch-evangelische Organist kann Mitglied werden; er wende sich dieserhalb an den Vorsitzenden der Pensionskasse Rektor Rausch in Milspe i. W. oder an den Kassierer (Rendanten) Gesanglehrer und Organist H. Oehlerking in Elberfeld, Bremerstr. 6.

Die Entwickelung unserer Pensionskasse ist durch den Krieg wenig gehemmt, der Mitgliederstand erfuhr keine Abschwächung, auch sind die Prämien eingegangen. Die Kasse war sogar in der günstigen Lage, auf die zweite und dritte Kriegsanleihe 6000 M. zu zeichnen (trotz ihres kurzen Bestehens!) und behielt noch mehrere tausend Mark flüssiges Geld im Reservefonds.

Wir verdanken den günstigen Stand dieser Angelegenheit zum nicht geringen Teil dem vom Königl. Musikdirektor G. Beckmann (Essen) seit 15—16 Jahren allezeit mit weitausschauendem Blick geleiteten „Evangelischen Organistenverein für Rheinland und Westfalen. Als ein weiterer, besonders für die Mitglieder einflußreicher Erfolg während der Kriegszeit ist noch hervorzuheben: die Herausgabe der „Mitteilungen", ein nicht bestellbares Vereinsblatt, das jedem Mitgliede unentgeltlich je nach Bedarf und den Kassenverhältnissen, in zwangloser Folge jährlich 3—12mal zugestellt wird. Außer Vereinsnachrichten enthalten die „Mitteilungen" kleinere Artikel aus dem Gebiete der Kirchengebiete, Bücher- und Musikalienbesprechungen, Anzeigen geschäftlicher Art, eine „Zeitschriftenschau" mit der ausgesprochenen Absicht, unsere Mitglieder regel- und planmäßig auf gut geleitete Fach- und andere Zeitschriften hinzuweisen und ihnen das Lesen und Halten derselben zu empfehlen.

Zum verantwortlichen Schriftleiter der „Mitteilungen" wurde Gesanglehrer und Organist H. Oehlerking (Elberfeld) gewählt.

Mitten in harter Kriegszeit hatte der Verein in Hamm i. W. am 28. und 29. Dezember 1915 eine Tagung veranstaltet, die sich eines lebhaften Besuches erfreute und den Anwesenden mancherlei Anregung brachte, zumal auch der bekannte Theologe und Hymnologe Dr. theol. W. Nelle als Gast an den Verhandlungen geistig erfrischenden Anteil nahm. Ein Ereignis für das musikalisch sonst so stille Hamm war das in der Pauluskirche (vom Organistenverein) veranstaltete Kirchenkonzert, das nicht nur einer beträchtlichen Schar Verwundeter und Garnisonsoldaten und einer noch weit größeren Zahl sonstiger Freunde der musica sacra eine Stunde der Einkehr und ungetrübten musikalischen Genusses gewährte, sondern der Vereinskasse auch noch einen Ueberschuß von 90 M. einbrachte. Sinnig und zeitgemäß war der Grundgedanke der Vortragsfolge: Kriegs- und Jahresschlußernst, Kriegs- und Jahresschlußdank; ausgeführt durch Werke von M. Franck, B. Gesius, G. F. Händel, Sebastian Bach, F. Mendelssohn, H. Wolf, Ph. Wolfrum, G. Beckmann (Fantasie über: „Wir treten zum Beten"). Die Ausführenden — Organist Heinemann (Koblenz), Organist Karl Stein (Hamm) und der von ihm geleitete Hammer Kirchenchor, die Sopranistin Frau Paula Redicker (Hamm) — erwiesen sich sämtlich als echte und rechte Jünger unserer herrlichen, deutschen Kirchenmusik.

Meine Darlegungen verfolgen einen zweifachen Zweck. Zunächst habe ich den zahlreichen Organisten, Kantoren, Chordirigenten u. dergl., die, wie ich weiß, zu den alten, treuen Lesern unserer geschätzten „N. M.-Z." gehören, an



Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. (Vordere Räume.)

einem Einzelfall, nämlich dem „Organistenverein von Rheinland und Westfalen“ zeigen wollen, was sich bei weitblickendem Auge, Einigkeit und zielbewußtem Vorgehen selbst in schicksalsschwerer Zeit (Krieg) auf deutschem Boden von deutschen Männern erreichen läßt: das bewährte Alte dankbar festhalten und neues Leben daraus zu gestalten. An die gemachten guten Erfahrungen knüpfe ich nicht nur an alle Amtsgenossen außerhalb unseres Provinzialvereines sondern auch an die Vertreter und Zugehörigen anderer künstlerischer Kreise die feste und ernste Mahnung: Haltet aus, lasset hoch das Banner eures Vereins, eures Verbandes, eurer Organisation wehn, auch wenn es euch jetzt schwer fällt. Der Krieg geht vorüber. Was er jetzt hemmt, geht, wenn der edle Friede wieder in unser Land eingezogen ist, dann umso leichter und schneller dem Ausbau und der Vollendung zum Wohle und Besten der hehren, deutschen Kunst und ihrer Jünger entgegen.

H. Oehlerking (Elberfeld).

Die Musik-Bibliothek von Paul Hirsch in Frankfurt a. M.

In diesen Blättern ist unlängst auf Sammlungen einzelner kunstfreudiger Männer hingewiesen worden, deren reiche Mittel es gestatten, sich in dieser vornehmen und nutzbringenden Weise dauernde Verdienste um die Musikwissenschaft zu erwerben. Wir besitzen von solchen Privatsammlungen in Deutschland eine größere Zahl als vielfach angenommen wird. Diejenigen, die jeglicher Reklame abhold sind, bleiben häufig weiteren Kreisen verborgen. Es bedarf wohl keiner weiteren Begründung, daß auch eine Privatsammlung, wenn sie den Namen „Museum“ oder „Bibliothek“ mit Recht und Ehren tragen will, es wie die staatlichen und städtischen Institute als nobile officium betrachten muß, ihre Bestände und Schätze der Wissenschaft dienstbar zu machen, ohne dabei einen persönlichen, geschäftlichen Nutzen zu erzielen. Zu den Frankfurter Sammlungen, die diese Grundsätze hochhalten und sich dadurch den Musikgelehrten wie den Kunstfreund zu Dank verpflichten, gehört die große Autographensammlung des Hofjuweliers L. Koch und die Musikbibliothek Paul Hirsch. Ueber die letztere sollen hier im Nachstehenden einige Worte folgen.

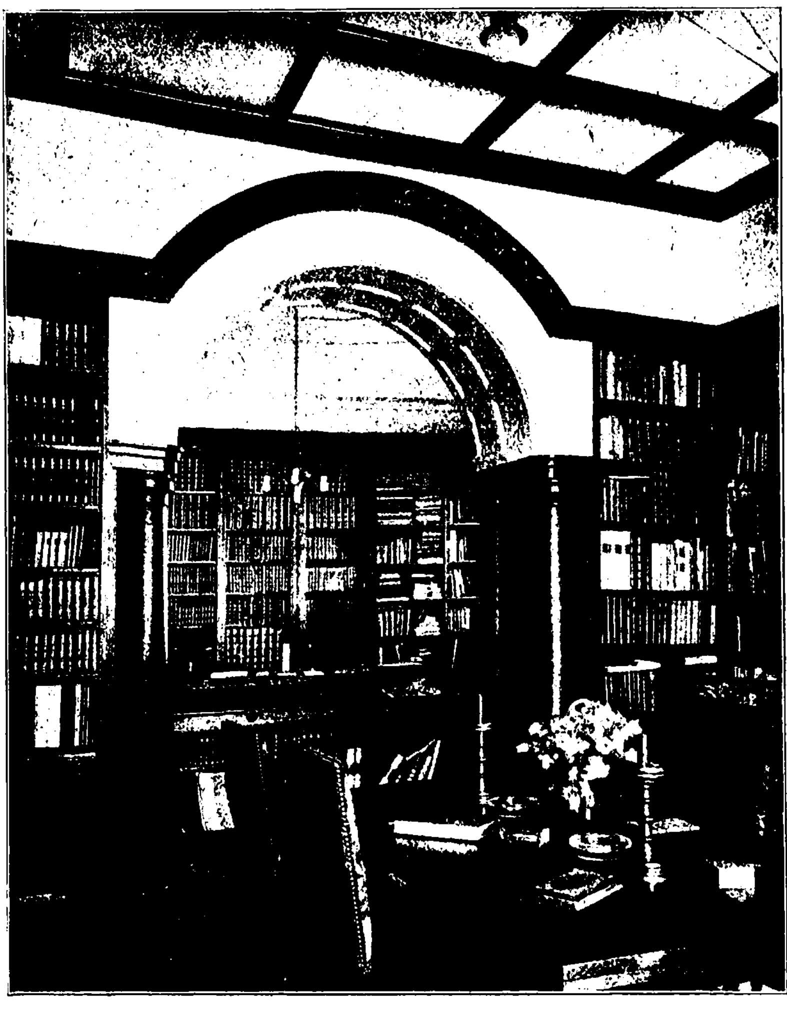
Paul Hirsch, der seine vornehmen und behaglichen Räume in der Beethovenstraße (No. 8) noch jedem ernsten Forscher und Liebhaber geöffnet hat, legte bei der Anlage und dem Ausbau seiner reichhaltigen Bibliothek den Schwerpunkt auf die Druckwerke. Während die Sammlung Koch speziell Autographen von Mozart, Schubert und vielen anderen in ihren Kasten aufbewahrt, finden wir bei Paul Hirsch nur wenige Handschriften. Immerhin kann er das Original von Mozarts Streichquintett in D (Köchel-Verzeichnis No. 593) aus des Meisters letzter Zeit sein eigen nennen. Dafür treffen wir in der Bibliothek Hirsch Drucke aus dem 15. bis ins 19. Jahrhundert, wie wir sie in anderen Sammlungen vielfach vergeblich suchen. Daß in ihr die moderne musikwissenschaftliche Literatur in Büchern und Gesamtausgaben vorhanden ist, bedarf keiner besonderen Erwähnung. Einem solchen Handapparat zur wissenschaftlichen Arbeit begegnen wir heutzutage glücklicherweise schon häufiger und auch unsere Studenten werden an einzelnen Universitäten schon mit ihm vertraut. Von einem außergewöhnlichen Werte sind aber in der Bibliothek Hirsch die vollständigen Reihen theoretischer Schriften. Wer die Theoretikerliteratur früherer Jahrhunderte kennt, der weiß, was es bedeutet, wenn eine Sammlung sämtliche Drucke Gaforis, Spataros, Aarons, Mersennes, Matthesons besitzt. Dazu kommt fast eine ganze Armee von weiteren Theoretikern des 15. bis 17. Jahrhunderts, von denen nur Namen wie Agricola, Artusi, Bottrigaro, Demantius, Fogliano, Galilei, Glarean, Praetorius, Spangenberg, Vicentino, Virdung, Zacconi, Zarlino herausgegriffen seien. Diese theoretischen Schriften sind heutzutage nur mehr in einer sehr beschränkten Zahl von Exemplaren vorhanden und bilden daher vielfach Seltenheiten ersten Ranges. In dieser wie auch noch in anderer Hinsicht erinnert die Musikbibliothek Hirsch etwas an die wundervolle alte Bibliothek des Liceo musicale in Bologna, der man zum Schutze von Kulturwerten früherer Jahrhunderte nur eine größere Sorgfalt der Aufbewahrung wünschen möchte. Wie in der Bologneser Bibliothek steht bei Hirsch der Theoretikerabteilung eine Sammlung von Opernpartituren gegenüber. Freilich kann die Bibliothek Hirsch mit ihren Opernpartituren nicht mit dem alten Bologneser Institut in die Schranken treten. Aber wie erfreulich ist es doch, in einer deutschen Privatsammlung die Erstdrucke von Peris „Euridice“ (1600), fast sämtlicher Opern Lullis zu wissen. Unter den Opernpartituren sind ferner die Werke Rameaus, Glucks, Rossinis vertreten bis herauf zu Wagner und den Modernen, wie wir sie bei den Privatsammlungen auch in der Musikbibliothek Peters in Leipzig finden.

Die Stärke der Bibliothek Hirsch liegt in der Theoretikerliteratur früherer Jahrhunderte und den Opernpartituren von Peri bis Wagner und Strauß. Daneben sei noch aufmerksam gemacht auf die Originaldrucke von Palestrinas Messen (1567 bis 1572) und Orlando Lassos „Magnum opus musicum“, der beiden Lautentabulaturen von Phalese und Galilei aus dem 16. Jahrhundert; ferner auf die Stücke zur Geschichte des Notendrucks, auf die große Zahl von Erstdrucken der Werke Seb. Bachs, Haydns, Mozarts, Beethovens, Schuberts und anderer. Auch Illustrationswerke und bibliophile Ausgaben fehlen nicht, die das Auge manches Büchersammlers mit Neid erfüllen könnten. Daß Paul Hirsch seine Bücherschätze nicht nur aufstapelt, sondern auch in wissenschaftlichen Zusammenhang zu bringen versteht, zeigen die mit Anmerkungen und Nachweisen versehenen Kataloge, die er herausgegeben hat (Katalog einer Mozart-Bibliothek, 1906; Katalog der Sonderausstellung aus der Musikbibliothek Hirsch auf der 2. Musik-Fachausstellung in Leipzig, 1909).

Freuen wir uns, daß im Lande der „Barbaren“ solche auf ideale Grundlage aufgebaute Privatunternehmungen zustande gekommen sind, und wünschen wir, daß sie auch weiterhin aufblühen zum Nutzen unserer musikalischen Kunst und deren Wissenschaft. **Prof. Dr. Ludwig Schiedermair (Bonn).**

Nicht Worte, Taten!

Immer stärker schwoll im Laufe der letzten drei, vier Jahre vor Kriegsbeginn der Chor derer an, die ausriefen, daß es mit der Musikübung nicht länger mehr wie bisher weitergehen könne, daß dringend eine Umkehr geboten erscheine, soll unsere deutsche Tonkunst, insbesondere die dramatische, nicht, vergessend ihrer eigentlichsten Wesenheit, wodurch allein sie so groß, so welt-



Musikbibliothek Paul Hirsch in Frankfurt a. M. (Hintere Räume.)

beherrschend geworden ist, der Spielball einiger weniger Dekadents werden, die in entnervter Affenliebe für alles Ausländische sie mit welschem Dunst und welschem Tand, der seine Nichtigkeit hinter hochtönenden, laut hinausgeschrienen Phrasen zu verbergen bemüht ist, verseuchen möchten.

Gewiß, unsere Zeit ist überreizter, namentlich jetzt, daher auch feinhöriger geworden als es die unserer Altvorderen war. Ist es aber deshalb notwendig, daß auch die Musik krankhaft sei? Soll die Kunst nicht vielmehr die Seele aus den Widrigkeiten der Wirklichkeit herausheben und ihr schönere, erstrebenswertere Gefilde zeigen? Erinnern wir uns der naturalistischen Richtung in der Poesie und ihres Triumphes, des Elend- und Armeleut-Stückes! Wie ein wahrscheinlich in der Entwicklungsgeschichte der Literatur notwendiger, aber böser, heute vielleicht schon belächelter Traum liegt jene Zeit hinter uns, wenn auch nicht geleugnet werden soll, daß jene Mode auch Gutes gewirkt hat, daß sie die Dichtkunst vor akademischer Erstarrung bewahrte und Probleme auch in der Schauspielkunst aufwarf, die selbst jetzt noch nicht überholt sind. Aehnliche Wirkungen übte z. B. in der Malerei im 17. Jahrhunderte das Auftreten Caravaggios, und der Komposition des letzten Dezenniums kann ich auch nur den Charakter eines Durchgangsstadiums zuerkennen, in dem viel versucht, viel geirrt, jedoch auch manches gewonnen ward, das wir uns dankbar in eine bessere Zeit hinüberretten wollen.

Daß diese Epoche mit Kriegsende anhebe, wird gewiß jeder Deutsche, dem wie das materielle so auch das geistige Wohl seines Volkes, das solche ungeheuren Opfer zu bringen die moralische Kraft in sich trägt, mit mir wünschen, wird wünschen, daß in die von so gewaltigem Geschehen aufgerissene Volksseele, nun sie einmal ihrer ganzen Größe innegeworden, reichlich der Same des Selbstbewußtseins, des Besinnens auf das nationale Gute und Schöne gestreut werde, denn — hoffentlich! — kommt nicht so bald wieder dazu eine solche Gelegenheit wie die jetzige, und Wehe und Schmach uns, lassen wir sie diesmal ungenützt vorbeigehen.

Wie gesagt, viele und darunter ausgezeichnete Köpfe Deutschlands sind von der Richtig- und Notwendigkeit des oben in Kürze Dargelegten innigst überzeugt und haben ihrer Meinung schon mehrfach in Tagesblättern und Kunstzeitschriften Ausdruck gegeben. Wenn davon bisher noch kein greifbarer Erfolg sichtbar geworden, hat dies nebst dem Umstande, daß jedes Ding zu seiner Entfaltung einer gewissen Zeit bedarf, wohl seinen Grund darin, daß noch eine Organisation fehlt, die die Gleichgesinnten vereinige, um so ihren Stimmen mehr Nachdruck zu geben, die jetzt jede für sich im Lärme des Meinungsstreites verhältnismäßig wirkungslos verhallt. Die Stärke der Gegenseite aber rührt gerade von diesem engen Zusammenschlusse, diesem hochentwickelten Gemeinschaftsgefühle her, dem wir infolge unserer unverbesserlichen kleinlichen Parteiungssucht leider noch immer nichts Ebenbürtiges entgegenzustellen haben, weshalb uns jene schließlich über den Kopf wuchs. In dieser Beziehung haben wir von ihr noch sehr, sehr viel zu lernen, und es ist wahrlich keine Zeit zu verlieren, damit zu beginnen. — Mit bloßen theoretischen Erwägungen über das Anzustrebende wie bisher ist es nicht getan, es genügt nicht, nur Papier und Druckerschwärze zu verbrauchen, man wird nun dazu schreiten müssen, seinen Worten auch die Tat folgen zu lassen, welche Zumutung freilich, wenigstens nach meinen persönlichen Erfahrungen zu urteilen, in der Mehrzahl der Fälle als recht unbequem empfunden worden zu sein scheint. Denen, die heuchlerisch immer über den Mangel an wertvollem deutschen künstlerischen Nachwuchs klagen, der stets nötige, nach dem Fremden zu greifen, wobei sie sich nicht Rechenschaft darüber geben oder geben wollen, daß sie eben durch die allzeit bereite Förderung des Ausländischen, geschehe diese nun aus Trägheit oder Urteilslosigkeit, das Aufkommen heimischer Begabungen geradezu verhindern, denen muß endlich durch Tatsachen sichtlich wie hörbar bewiesen werden, daß dem nicht so sei, daß es nur des guten Willens und einiger Geschicklichkeit bedarf, um im verborgenen rauschende Quellen aufzudecken. Es müßte doch sonderbar zugehen, wenn das musikbegabteste Volk der Erde jetzt keine Werke mehr hervorzubringen imstande wäre, die denen eines Massenet, Gounod, eines Thomas oder Puccini nicht wenigstens das Wasser reichten, ohne welche jedoch die Leiter deutscher Opernbühnen nicht das Auslangen finden zu können erklären. Macht nur für die deutschen Autoren die nämliche Reklame wie für die auswärtigen, setzt nicht ungeduldig ein Werk gleich für immer vom Spielplan ab, wenn es nicht schon vom Anbeginne goldene Berge einträgt, bedenkt, ihr Herren Theaterleiter, daß das Publikum sich an alles Neue erst mählich gewöhnen, daß man es erziehen muß und es läßt sich erziehen, wie noch jeder geborene Bühnengewaltige bewiesen hat. Keinen Geringeren als H. Laube, den stets als Vorbild hingestellten, kann ich als Zeugen für diese Behauptung beibringen. Sein Rechenschaftsbericht „Das Wiener Burgtheater" ist noch immer ein Schatzkästlein des guten Rats, das nur leider von den in Betracht kommenden Stellen viel zu wenig oder gar nicht befragt wird. Es stünde sonst besser um das deutsche Theater, dessen hervorstechendstes Merkmal in den letzten Jahren Ziellosigkeit hieß. Ein Herumtasten nach den entgegengesetztesten Richtungen, ein ständiges Experimentieren, worüber der in jeder Führung erkennbar bleiben sollende Leitfaden verloren ging. Daher auch die unsägliche Dürftigkeit namentlich unserer Opernspielpläne. Kommt wirklich einmal eine Neuheit deutschen Ursprungs, ist die Aufführung fast sicher Einflüssen zuzuschreiben, bei denen die Frage nach dem Kunstwerte des Stückes in letzter Linie steht. Was Wunder, wenn ein Mißerfolg eintritt und das alte Lied vom mangelnden Nachwuchs so scheinbar seine Berechtigung erhält. Die Ausgrabung oder Neueinstudierung alter Werke soll dann die Scharte auswetzen; aber auch dies will nicht mehr so recht verfangen, denn teils liegt deren Charakter demjenigen unserer Zeit doch schon etwas ferne, erfordert daher, wie etwa bei Gluck, schon eine mehr historische Einstellung des Interesses, die nicht allgemein vorausgesetzt werden kann, teils sind dieselben im Laufe der Jahrzehnte doch schon sehr abgespielt, um durch ihre Wirkung in unseren immer nach Neuem gierenden Tagen stets eine genügend große Zahl Besucher anzuziehen und vor allem fehlt den Darbietungen Stil. Woher auch soll das Gefühl dafür im Publikum bei dem Sammelsurium des jetzigen Kunstbetriebes kommen und wie gestärkt werden? So sitzt heute mehr oder weniger jeder Theaterleiter hilflos zwischen zwei Stühlen und die Zuschuß-Anforderungen an höfische wie Stadtgemeinde-Kassen werden von Jahr zu Jahr größer.

Verlasse man doch einmal die in der Welt des Scheins so beliebten krummen Wege! Gehe man einmal, wenigstens versuchsweise, nur geleitet von gesunden künstlerischen Rücksichten und von der unbedingt nötigen Einfühlung in die Psyche der Bewohner des Ortes, an dem sich die Kunststätte erhebt — ein gewichtiger Faktor, der bisher gänzlich vernachlässigt blieb — auf das Ziel einer planvollen Theaterführung los und der Erfolg wird sich, wenn auch nicht sogleich, denn dazu ist der augenblickliche Geschmack zu verhunzt, bestimmt einstellen. Die seinerzeit großen Erfolge von „Hänsel und Gretel", „Glaube und Heimat" und mehrerer anderer gehaltvoller Werke tun einwandfrei dar, daß das Volk durchaus nicht, wie man gerne vormachen möchte, stets nur der seichten Muse nachläuft, sondern willig nach edlerer Kost greift, soferne sie ihm nur in einer, seiner durchschnittlichen Fassungskraft angemessenen Weise kredenzt wird. Mich dünkt, daß uns jetzt nichts nötiger ist als eine wieder breite Volksschichten zu erfassen fähige Kunst, eine mächtige Basis, die einerseits den Sumpf der Operette verdrängt, um andererseits das Erdreich auch für seltenere Blüten, für Gewächse fein- und feinstnervigen Kunstgenusses abzugeben. Bisher jedoch wurden die Schlagworte der Kunst nur von einigen wenigen Aestheten ausgegeben, die in ihrer destillierten Geistesverfassung jeden Zusammenhang mit der Natur verloren haben, das Volk ist auf die niedrigsten Instinkte der Variétés und Kinos verwiesen und dazwischen klafft eine ungeheure Lücke. Man bringe ihm daher endlich wieder eine gesunde, keine blutarm-hysterische Kunst, eine Musik des Gefühls, nicht des Verstandes, aus der ihm schon beim ersten Hören etwas zum Herzen spricht, wenn es sie auch noch nicht gänzlich erfaßt haben sollte und das es eben veranlaßt, sie sich noch ein zweites und drittes Mal anzuhören.

Ich weiß, die Lobredner und Herolde der trotz des Krieges leider noch immer nicht ganz verflossenen intellektuellen Tonsprache werden sich über das Ideal einer rotbäckigen, lebensfrischen Kunst lustig machen, doch kann man uns nicht den Glauben nehmen, daß nach Friedensschluß die heimkehrenden Kämpfer, die zeit ihres Lebens nie mehr zu verwischende erschütternde und läuternde Eindrücke gewonnen haben und durch sie das ganze deutsche Volk wieder an unfruchtbaren Spintisiererеien Gefallen finden könnten. Die Gefühle in Gefahren festgekitteter treuer Kameradschaft, der Opferfreudigkeit fürs Vaterland, der Begeisterung für seine Stärke und Größe und nicht zuletzt die vielmonatige unmittelbare Berührung mit der Natur, deren Schönheiten aber auch Schrecken für ein Großteil von uns Stadtmenschen gewiß gänzlich neue und wohl tief wirkende Offenbarungen gewesen sein werden, sie werden nach anderen Tönen als wir sie zuletzt gehört haben, nach kraft- und schwungvollen, aber auch nach gemütlicheren Weisen verlangen, in denen sie sich wiederzuerkennen vermögen. — Drum auf jetzt, alle Männer, die ihr euch vorausschauenden Blickes rühmen dürfet, vereinigt euch, Dichter wie Musiker, Bühnenleiter, Regisseur, Dirigent oder Kritiker im wohlverstandenen eigenen Interesse zu dem edlen Ziele, der nationalen Kunst wieder zu höherem Ansehen und größerer Macht zu verhelfen, als ihr zuletzt eigen war.

Namentlich dem Kritiker, natürlich nur dem mit keiner Partei-Scheuklappe ausgerüsteten und gründlich vorgebildeten

scheint mir künftig in dieser Sache eine wichtige Aufgabe zuzufallen, wichtiger, als ihm je eine vorher beschieden war. Denn, statt den musikgeschichtlichen Zufällen, die unter vielem, vielem Minderen und manchem Mittelguten ja auch einmal eine bedeutende Erscheinung emporkommen lassen (die nebenbei bemerkt meist erst gegen Ende ihrer Tage oder gar erst nach ihrem Tode voll erkannt und gewürdigt wird, nachdem sie ein Bedeutendes ihrer kostbaren Kraft im Kampfe wider Gleichgültigkeit und Uebelwollen unnütz verbraucht hat) mehr oder minder unfruchtbar nachzuhumpeln oder am ewig Gestrigen klebend, noch immer irgend einen letzten Hosenknopf — um mit Heine zu reden — eines schon längst dahingegangenen Großen auszumünzen, sollten sie fortan ihre vornehmste Pflicht darin erblicken, nach versprechenden neuen Begabungen Ausschau zu halten, die für würdig erachteten nach Möglichkeit durch Wort und Schrift der Oeffentlichkeit vorzustellen, maßgebende Stellen auf sie aufmerksam zu machen und derart bewußt auf die Weiterentwicklung unserer deutschen Kunst und der Musik insbesondere Einfluß zu nehmen. — Ich dächte, es wäre dies ein genug ruhmvolles Beginnen, um jeden über den Durchschnitt stehen wollenden anzufeuern — wie es die Besten schon von jeher gehalten haben; nur ist es heute infolge des größeren Wettbewerbes usw. eben nötig, seine Stimme lauter und öfter hören zu lassen. Andere Zeiten, andere Sitten! Natürlich werden nicht immer Gipfel zu entdecken sein. Dies aber ist, wie schon bemerkt, auch gar nicht nötig. Im Gegenteil! Wir brauchen jetzt mittlere Geister, etwa von der Prägung eines Weber, Marschner, Lortzing, die nicht in weltenferner Abgeschiedenheit thronen, sondern den Pulsschlag des Volkes mitzufühlen imstande sind und hier liegt auch der Grund für die vermeintliche Unentbehrlichkeit einer „Margarethe", Mignon", einer „Butterfly". Diese Werke vermögen eben den Leuten dank ihrer durchsichtigen musikalischen Gestaltung immer etwas zu sagen, was von den neueren deutschen Erzeugnissen nicht behauptet werden kann und täuschen wir uns nicht: Selbst der Wagner der II. Periode genießt nur eine Mode-Volkstümlichkeit, die allgemach zu verblassen beginnt, was sich am deutlichsten durch die nur schwer verhehlte Enttäuschung anläßlich des „Parsifal"-Rummels kundtat.

Gewiß wollen wir auch fürderhin das Gute, das uns von auswärts kommt, nicht wegweisen, aber fragen wir uns dabei immer, ob es unserem ureigensten Wesen, dessen Inhalt tiefste Innerlichkeit ist im Gegensatze zu dem auf der Oberfläche haftenden Grundzuge des Romanentums, zum Vorteil, zur Bereicherung dient. Wir haben schon soviel für die anderen getan, daß wir uns getrost wenigstens ein paar Jahre auf uns selbst beschränken dürfen. Weit näherliegend als die neuerliche Einfuhr fremdländischer Geistesprodukte wäre es für uns Deutsche, in jenen Gebieten Aufklärungsarbeit über unsere Art und Weise zu leisten, daß solch erschreckende Erkenntnisse von Unverstand und Bosheit, wie sie in den ersten Wochen dieses Krieges auf uns einstürmten und deren Gedächtnis wir ständig festhalten sollten, uns künftig wenigstens teilweise erspart bleiben mögen. Eigentlich dürfen wir uns über diese Erscheinung gar nicht beklagen, denn wer sich freiwillig zum Diener macht, muß zufrieden sein, als solcher behandelt zu werden. — Ich denke aber, wir haben jetzt Ursache genug, die Livrée für immer abzulegen und jeder Versuch, sie uns wieder aufzunötigen, der sicher nicht ausbleiben wird, müßte mit Entrüstung zurückgewiesen werden. — Vorwärts denn, die Stunde ist da. Der Worte sind genug gewechselt. Laßt nun Taten sehen! **Emil Petschnig (Wien).**

Straßburger Musikbrief.

Die *Oper* brachte in der zweiten Hälfte der Spielzeit unter Pfitzners Leitung Schillings' Mona Lisa heraus — als einzige Novität des Jahres, sofern man hierunter das Werk eines lebenden Künstlers versteht. Ueber das Stück selbst ist ja genügend Tinte geflossen; ich muß gestehen, daß die Handlung an Gefühlsroheit in der Bühnenliteratur wenig ihresgleichen hat. Die Musik zeigt einen freieren Fluß fast nur in einzelnen Stellen des ersten Aktes; im übrigen ist sie von jener mehr verstandesmäßigen Konstruktion, wie in den meisten Werken dieses Tonsetzers, was für ihre Unsterblichkeit ein wesentliches Hindernis bilden dürfte. Ueber diese thematische Blutleere — trotz allen Instrumentalaufwandes — konnte auch die ausgezeichnete Aufführung (Frl. Gärtner und H. v. Manoff in den Hauptrollen) nicht hinwegtäuschen. — Eine nicht uninteressante Ausgrabung bot Pfitzner mit Max Bruchs fast ganz vergessener Lorelei. Das romantische Werk weist die Bruchsche Kunst der breit angelegten Melodik auf, ist aber der Hauptsache nach lyrisch-epischer Natur, und vermag den dramatischen Höhepunkten nicht gerecht zu werden; besonders in der Geisterszene versagt die Palette, und kommt über Septimenhäufung nicht viel heraus. Das strebsame Frl. Hundhausen war eine liebliche, auch stimmlich befriedigende Lorelei. Von sonstigen Aufführungen seien noch erwähnt die beiden gefälligen Einakter Leo Blechs (Das war ich — Versiegelt) und Verdis farbenreicher Maskenball, den Rest bildeten bekannte Repertoirestücke. In Anbetracht unserer tüchtigen Solokräfte könnte der Spielplan weit reichhaltiger gestaltet werden; zum Teil rührte seine Verödung von den gar zahlreichen Proben der Pfitznerschen Einstudierungen her, die manchmal wochenlang den sonstigen Betrieb lahmlegten und mit Wiederholungen ausfüllten. Ob es in Zukunft besser werden wird, müssen wir abwarten. Daß Pfitzner von der Leitung der Oper enthoben ist, wurde bereits früher mitgeteilt. Seinen ersten Entschluß, damit Straßburg überhaupt aufzugeben, hat er denn doch geändert und bleibt als Direktor des Konservatoriums und der Orchesterkonzerte, wobei ihm auch einige Gastspiele an der Oper zugesagt wurden. Als erster Kapellmeister wird fortan Klemperer fungieren, der sich als ausgezeichneter Dirigent schon aufs vorteilhafteste eingeführt hat. Im übrigen weist das bewährte Personal für den kommenden Winter so gut wie gar keine Veränderungen auf. — Unser *Konzertleben* im zweiten Kriegswinter litt unter verschiedenen ungünstigen Umständen. Abgesehen von der alles überschattenden Gewitterwolke des Krieges und der Eigenschaft Straßburgs als Grenzfestung nahe der Front, die mitunter ihre Musik herübersendet, bewirkte die hieraus hervorgehende Sperre für auswärtige Künstler, das Fehlen des zum Lazarett verwandelten Sängerhaussaales, den die Aubette nur unvollkommen ersetzte, endlich die Einziehung einer Anzahl Orchestermitglieder, doch eine merkliche Schmälerung der künstlerischen Genüsse. Dennoch darf man dankbar sein und sich des unter solchen Umständen Gebotenen doppelt freuen. Dazu gehörten vor allem die Orchesterkonzerte unter Pfitzner, deren Zahl auf fünf gebracht wurde. Freilich bewegten sich ihre Programme fast durchweg im Rahmen des Altbekannten (Beethoven, Schumann, Brahms), aus dem nur einige Pfitznersche Kompositionen herausragten, ein Jugendwerk, Musik zu Ibsens Fest auf Solhaug und die aparte Ballade Herr Oluf, die G. Breitenfeld aus Frankfurt prächtig vortrug. Sodann gab es eine ganze Reihe *Chorkonzerte*, zumeist in den Kirchen, zu hören. Der städtische Chor unter Prof. Münch führte Teile des Bachschen Weihnachtsoratoriums auf, auch in Wiederholung das Deutsche Requiem, ferner im Verein mit dem Chor der Wilhelmerkirche in dieser einige Bach-Kantaten, in der Karwoche die Matthäuspassion, und bereits zu Sommersbeginn die erste Hälfte von Händels Israel in Aegypten mit ihren bemerkenswerten programmatischen Chören. Auch andere Kirchenchöre pflegten die hier besonders beliebte Bach-Kantate; künstlerisch ragte hiervon der der reformierten Kirche (Dirigent Nießberger) besonders hervor. [Die Solisten zu allen diesen Veranstaltungen stellte die einheimische Künstlerschaft (siehe oben), u. a. vornehmlich H. Bischoff (Tenor), H. Seebach (Baß), Fr. Altmann (Alt) und verschiedene Opernkräfte.] Auch sonst waren die Kirchen vielfach die Stätten musikalischer Aufführungen. Erwähnenswert davon ist das Karfreitagskonzert von Musikdirektor *Rupp* in der evangelischen Garnisonkirche, wo u. a. Frl. v. Kalkreuths wohlklingender Sopran mitwirkte, bei einem anderen der von Frl. Schuster, auch gab es hier, wie in der katholischen Garnisonkirche mehrfach Orgelkonzerte für Verwundete und sonstige Krieger. Populäre Musik nebst sonstigen Vorträgen wurde diesen auch in den beliebten Sonntagnachmittagskonzerten in der Aubette geboten. Die eigentlichen Wohltätigkeitskonzerte hatten, nicht gerade zum Schaden der Kunst, diesmal an Zahl abgenommen. Als besonders markant sei hervorgehoben das Konzert des Lehrergesangvereins unter lebendiger Mitwirkung eines Volksschülerchors, mit patriotischem Einschlag, ein Abend für die oberen Tausend in dem schönen Saal des Offizierkasinos, und besonders die Kriegsfürsorgeabende des Frauenbildungsvereins mit ihren interessanten Programmen. In einem gelangte ältere Musik zu Gehör, u. a. Bachs etwas zopfige Kaffeekantate, und originelle Gesänge von Krieger (17. Jahrhundert) mit Streichquartettbegleitung (Ritornelle). Einen anderen bestritt Frau Ottilie Metzger mit ihrem kraftvollen aber wenig modulationsfähigen Alt. Sie sang u. a. als Novität einige „Lieder" von Klemperer, den ich als hochgeschätzten Dirigenten (auch Pianist) oben schon namhaft gemacht habe. Als produktiver Künstler schien er mir weniger erfreulich; was in seinen Gesängen Musik ist, stammt von G. Mahler, der Rest ist — leider nicht Schweigen, sondern ein ziemlich hilfloses Gestammel, das meinem Gefühl nach, nicht, wie sonst bei jugendlichen Stürmern, einen Ueberschuß, sondern ein Manko an musikalischem Ausdruck darstellt. Auch der Tonkünstlerverein gab noch einen Abend, in dem Maria Mora v. Götz sich als Sopranistin von schönen Mitteln, guter Durchbildung und Geschmack vorstellte. Nach-

getragen seien noch die zwei Volkskonzerte des städtischen Orchesters, in denen Theater-Kapellmeister Fried vor einem allerdings wenig „volks"-mäßigen Publikum populäre, aber gehaltvolle Tonstücke vorführte. In gleichem Sinne bewegten die gleichen Ausübenden sich in den stark besuchten Sommerkonzerten in dem Stadtpark Orangerie, die sich bis in den August hinein erstreckten. — Ein allerdings nur in Wohltätigkeitsveranstaltungen, Lazaretten usw. auftretender „Kriegschor" unter Leitung des Klavierlehrers Merkling rief in mir den Gedanken wach, daß zwar die Kunst fürs Volk etwas recht Schönes ist, die Kunst vom Volk aber — etwas weniger! — Die Aera der *Schülerkonzerte* brachte — außer den anerkennenswerten Bestrebungen von Einzellehrkräften — als besonders bemerkenswert die des städtischen Konservatoriums, fünf an der Zahl, denen der Direktor Pfitzner krankheitshalber nur zum kleinsten Teile beiwohnen konnte — erst im letzten vermochte er selbst den Taktstock zu regen. Aus den zahlreichen, vielfach das Mittelmaß überschreitenden Darbietungen auf dem Gebiete von Klavier, Geige und Gesang muß bei letzterem ein H. Wunderlich hervorgehoben werden, der den Wotansabschied nicht nur recht musikalisch, sondern auch mit außergewöhnlichen Stimmitteln vortrug. Wenn der Krieg ihn verschont, so wird der junge Sänger noch von sich reden machen. — Der letzte städtische Kammermusikabend machte mit einem Frl. Weil-Karlsruhe bekannt, die dem Quartett (Primgeiger Prins) in einem klangvollen Werk von Sinding geschmackvoll sekundierte. In Soloabenden ließ sich nur der neue Konservatoriumspianist W. Lütschg recht erfolgreich hören, einmal allein, einmal zu einem Sonatenabend mit dem militärisch hier weilenden Violinvirtuosen Felix Berber. — So bot die verflossene Saison doch mancherlei des Anregenden, den äußeren Depressionseinflüssen Entgegenwirkenden, dem Publikum, namentlich dem feldgrauen, sichtlich zur Befriedigung und Erbauung. **Dr. Gustav Altmann.**

Schwedischer Musikbrief.

Bunter als je gestaltete sich das Musikleben der schwedischen Hauptstadt während der vergangenen Saison. Meine Zweifel darüber, ob dieser Massenbetrieb in seinem Verhältnis zum Publikum wirklich etwas mit musikalischer Kultur zu tun hat, habe ich bereits früher an anderer Stelle geäußert, so daß ich mir eine Wiederholung ersparen kann. Immer mehr entwickelt sich das Stockholmer Musikleben in der Richtung des Musikmarktes der kontinentalen Großstädte. Diese Hohlheit, dieser Mangel an wirklichen Werten, sonst Kennzeichen der Ueberkultur, machen sich hier höchst komisch inmitten eines Publikums, das sich in musikalischen Dingen größtenteils noch auf einem höchst primitiven Standpunkt befindet. Das Gemeinsame haben jedenfalls beide Gegenpole, daß sie von dem Zentrum wirklicher, schaffender Lebenswerte gleich weit entfernt sind. Daß man Zeichen der Entartung schon bei dem erst kurze Zeit bestehenden Konzertverein — er muß immer an erster Stelle genannt werden — spüren kann, ist höchst bedauerlich. Die Programme des letzten Winters zeigen, daß man nur allzuviel Rücksicht auf die niederen Triebe des Publikums nahm. Zeigte sich während der beiden ersten Arbeitsjahre des Vereins ein — wirkliches oder scheinbares? — Bedürfnis, gute Musik zu hören, so schwand dies in der letzten Zeit immer mehr vor der Sucht, „europäische Berühmtheiten" auf dem Podium zu sehen. Wenn auch die Grundbedingungen für einen höheren oder tieferen Stand des Publikums anderswo liegen — vor allem der Musikunterricht kommt hier in Frage —, so könnte doch auch ein Institut wie der Konzertverein das Seinige zu einer Hebung beitragen durch ein unnachgiebiges Beharren auf dem für recht erkannten Wege. Die Kunst und ihre Vertreter sollen herrschen, nicht dienen. Verbleibt das Publikum dabei, zu streiken, wenn nur (!) Komponistennamen und nicht auch berühmte Solistennamen auf dem Programm stehen, so mag der Konzertverein lieber die Bude zumachen als sich unterwerfen. Er wäre nicht das erste und nicht das letzte Opfer Stockholmer Unbeständigkeit. Wenigstens könnte er in dem Falle reinen Gewissens sagen: meine Schuld war's nicht. Es ist erstaunlich und höchsten Lobes wert, zu welch hoher Stufe die künstlerischen Leistungen des Konzertvereins sich in kurzer Zeit entwickelt haben, ganz besonders seitdem das Orchester unter der Leitung des genialen (das Wort ist mit Bedacht gewählt!) Georg Schnéevoigt steht. Eine Großtat vollbrachte dieser mit der Vorführung eines Beethovenzyklus, der in der Hauptsache alle neun Symphonien des Meisters brachte. Im übrigen genüge eine Aufzählung des Bedeutendsten: Bruckners E dur-Symphonie, Brahms' Symphonien, Strauß' Zarathustra, Mahlers Sechste, eine neue (2.) Symphonie von Stenhammar (interessant, stark von Sibelius abhängig), eine Tondichtung Sphinx des jungen, hochbegabten Dänen Rudolf Langgaard. Ein besonderer Abend war Wilhelm Peterson-Berger gewidmet. Er gab unter Leitung des Komponisten in vier charakteristischen Nummern einen Ueberblick über die bergan gerichtete Entwicklung desselben. Neu war eine Romanze für Violine und Orchester, ein Stück warmer Stimmung, der Gesang eines Poeten, der, am Meeresufer sitzend, der Musik seines Innern lauscht. Peterson-Bergers Symphonie Südlandfahrt habe ich bereits früher in diesen Blättern gewürdigt. Damals kostete sie einem öffentlichen Meiner seinen Referentenposten. Dasselbe war auch diesmal wieder der Fall. Es zeugt doch von einem guten Geist bei den hiesigen Zeitungsleitern, daß sie die manchmal stark spirituellen (= alkoholischen) Anpöbelungen, denen Peterson-Berger ob seiner Mannhaftigkeit bei einem Teile der Stockholmer Musikpresse ausgesetzt ist, immer nur eine Zeitlang dulden. Ach ja, diese Merker! Sie bilden ein tragikomisch Kapitel im hiesigen Musikleben. Aber — seien wir dem guten Gotte dankbar, der dafür sorgt, daß es in diesen Zeiten des Elends und der Tränen auch an einem guten Lachen nicht fehle! Jene Herren sind nicht zu beneiden. Sie haben hier eine doppelte Aufgabe zu erfüllen: sie müssen nicht nur über Musik schreiben, sie müssen auch jenes menschliche Bedürfnis stillen, dessen Befriedigung in anderen Ländern die Witzblätter übernommen haben. Und man muß sagen: sie leisten diesen Teil ihrer Aufgabe mit Erfolg. Der Humor ist freilich unfreiwillig, darum aber nicht geringwertiger. Da schreibt so ein Jüngelchen nach einer Aufführung der Siebenten: Wenn das hohe Blech nicht so genußreich klang, so lag das nicht zum wenigsten daran, daß Beethoven zur Zeit der Siebenten schon recht taub und also verhindert war, die Wirkung gewisser Blecheinsätze genauer zu beurteilen. Einige Wochen später aber verkündet derselbe Jüngling von seinem Hochsitz nach einer Aufführung der Missa solemnis: Die psychologischen Feinheiten des Werkes genießt man am besten bei einem Partiturstudium. — Also er kann! Heiliger Beethoven! Geh in dich, komm nach Stockholm und lerne bei den Brüdern Sixtus Beckmessers die psychologischen Feinheiten und die Wirkungen deiner Blecheinsätze ohne äußeres Ohr zu beurteilen! Manchmal zeigt man auch, daß man mit der deutschen Literatur wohlvertraut ist: man schreibt dann das Hexenlied Liliencron, o nein — Detlev von Liliencron zu! Oder man will seine klassische Bildung an den Mann bringen und zitiert: Nil admirare (mit e)! und nennt das eine Weisheitsregel des Cicero. Sie sind ein lustiges Völkchen. Und sie geben brav Zensuren: wer berühmt ist, wird auf alle Fälle gelobt; bei den Nichtberühmten gibt es verschiedene Nuancen, vom Herunterreißen bis zur wohlwollenden Prognose, je nach den näheren Umständen — wobei aber die Leistungen erst in letzter Linie kommen. Wie eine Lichtgestalt hebt sich der Musikkritiker Peterson-Berger aus dieser sauberen Zunft heraus. Nur schade, daß die herrschende akademische Clique ihm nicht eine mehr „aktivistische" Verwertung seines Könnens ermöglicht! Als Komponist erschien er im Konzertverein mit einer weiteren Neuheit: einem Choral mit Fuge aus der eben beendeten Oper „Domedagsprofeterna" (Die Propheten des jüngsten Tages); das Bruchstück gab einen grandiosen Vorgeschmack des für die nächste Spielzeit an der hiesigen Oper in Aussicht genommenen Werkes. — In gewohntem vornehmem Stil arbeitete der Kammermusikverein: Beethoven-Brahms lautete das Programm des Winters. Mehrfach hatten wir Gelegenheit, uns der auf höchster Stufe stehenden Leistungen des Kopenhagener Peder Möller-Ensembles zu erfreuen. — Der Musikverein gab zwei Konzerte: Bruckners dritte Messe (f moll) und Händels Samson, in denen sich der neue Dirigent, Victor Wiklund, als ein Leiter von hier nicht gewöhnlichem Temperament erwies. Auch die Neue Philharmonische Gesellschaft tauchte nach langer Zeit wieder aus der Versenkung auf mit zwei von Schnéevoigt geleiteten Aufführungen der Missa solemnis. — Künstlerisch nicht zu verachtende Leistungen bot ein Konzert des Studentinnengesangvereins aus Christiania, wenn auch auf die Dauer dasselbe oder ein noch stärkeres Gefühl der Eintönigkeit sich einstellte, als es der Männerchor bei längerem Anhören hervorruft.

Aus der verwirrenden Menge der Solistennamen muß ich das Bedeutendste herausgreifen. An erster Stelle sei die Gesangskönigin Frau Cahier genannt. Sie ist eine der wenigen, die über die Stufen des Stimmbesitzers und Sängers hinaus zur Höhe des Künstlers gelangt sind. Und auf dieser Höhe ist ihr nichts Menschliches fremd. Mit gleicher Meisterschaft deutet sie Brahms' Feldeinsamkeit und Phyllis und die Mutter. Tief ergreifend gestaltete sie in einem Kirchenkonzert die vier ernsten Gesänge. Eine ganze Stimmungswelt läßt sie im Hörer aufleben, wenn sie „ihre" bretonische Volksweise „L'angélus" singt. — Große Sympathien ersang

sich auch Andrejewa von Skilondz, die, wenn auch ihre Hauptstärke in dem wundervollen, mit verblüffender Technik behandelten Instrument (Koloratursopran) liegt, doch auch zeigte, daß sie das Instrument in höherem Dienste zu verwenden weiß. — In zwei Konzerten ließ sich der mit seinem reifen Können beinahe unheimlich wirkende vierzehnjährige russische Geiger Toscha Seidel hören. — Tiefes Empfinden offenbarte das Spiel Kathleen Parlows. Neben ihr sei der über das Mittelmaß weit hinausragende, ernst strebende Issay Mitnitzky genannt, der gemeinsam mit dem bedeutenden Pianisten Alexander Stoffregen konzertierte. Wilhelm Stenhammar, Teresa Carreño, Fridtjof Backer-Gröndahl braucht man nur zu nennen.

Von den Symphoniekonzerten der Oper sei das dritte erwähnt, das anläßlich des 50. Geburtstages von Jean Sibelius ein diesem ganz gewidmetes Programm (Hauptnummer: D dur-Symphonie) unter der vortrefflichen Leitung Järnefelts brachte. Im vierten hörte man zwei schwedische Neuheiten: Natanael Bergs symphonisches Gedicht Die Jahreszeiten, welches zeigte, daß der Komponist erfolgreich auf dem Wege zur Mache fortschreitet, ferner ein Morgenlied mit Szene aus der vorher genannten Oper Peterson-Bergers: das Morgenlied von berückender Schönheit, die Szene frisch und wahr im Ausdruck. Ein Sonderkonzert in der Oper brachte Mahlers erschütternde Abrechnung mit dieser Welt: Das Lied von der Erde. Hier zeigte sich wieder Frau Cahiers Größe; den Tenorpart gab George Meader sympathisch wieder. Sonst gab's nicht viel Neues in der Oper. Eine Uraufführung: Marouf von Henri Rabaud in vorzüglicher Ausstattung und mit hervorragenden Ballettleistungen. Neueinstudierungen: Manon und Lakmé mit Frau von Skilondz, die sich überhaupt während des ganzen Winters erfolgreich auf unserer Opernbühne betätigte. Von den vielen Gastspielen sei noch die Carmen der Frau Cahier besonders hervorgehoben, über die sich eine eigene Studie schreiben ließe.

Felix Saul.



— *Max Pauer* wird am 31. Oktober 50 Jahre alt. Wir sprechen dem ausgezeichneten Künstler, der als Klavierspieler heute einen der ersten Plätze behauptet, unsere besten Wünsche aus und hoffen, daß er noch lange in der ihm gegebenen herzerquickenden Frische und Kraft seine bedeutsamen Aufgaben erfüllen möge. Vielseitigkeit der Bildung des Künstlers, Vielseitigkeit und Tiefe — wie er sie selbst besitzt, so verlangt er sie vom Künstler überhaupt, und gerade diese Forderung ist es, deren unausgesetzte Betonung und Befolgung das Pauers Leitung unterstehende Stuttgarter Kgl. Konservatorium auf eine so hohe Stufe unter den ähnlichen Musikbildungsanstalten gestellt hat. Noch sind ja nicht alle Wünsche Pauers in bezug auf den Lehrplan voll befriedigt, aber wir dürfen hoffen, daß es seiner rastlosen Sorge beschieden sein möge, im Frieden ihre Erfüllung zu sehen.

— Am 18. Oktober vollendete Kapellmeister *August Scharrer* in Nürnberg sein 50. Lebensjahr. 1866 als Sohn eines Kaufmanns zu Straßburg i. E. geboren, besuchte er eine Nürnberger Musikschule, die Konservatorien in Straßburg, Berlin und München und war 1897—98 unter Mottl am Hoftheater in Karlsruhe tätig. 1898—1900 war er selbständiger Kapellmeister am Stadttheater in Regensburg und lernte 1900 auf dem Nürnberger Musikfest Hofrat Dr. Kaim kennen, der ihn sofort für sein Orchester verpflichtete. 1904 folgte er einem Rufe an die Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters, 1906 einem solchen in Baden-Baden und übernahm 1914 die Leitung des Nürnberger Lehrergesangvereins. Selbstschöpferisch ist er mit symphonischen Dichtungen, Chören und Liedern hervorgetreten. Sein Urgroßvater war Bürgermeister von Nürnberg und u. a. der Erbauer des Polytechnikums und der ersten Eisenbahn Deutschlands von Nürnberg nach Fürth. *H. M.*

— Unser verehrter Mitarbeiter, Herr Pfarrer *Kreusch* in Offenburg (Baden), hat eine Oper „Doktor Mathäus" beendet. Vor 5 Jahren kam sein Erstlingswerk, „Onkel Bräsig", pseudonym zur Aufführung.

— Das kürzlich als vollendet angezeigte „Lustspiel für Musik" von unserem nach München übergesiedelten Mitarbeiter *Ernst Kunz* hat seinen Titel als „Das Spiel des Irrtums" erhalten.

— *Tona Kietzer* hat ein Werk über das Leben und die Werke ihres Lehrers *Philipp Rüfer* geschrieben. Der Verlag steht noch nicht fest.

— In *München-Gladbach* wurden Werke von *Max Anton* zu Gehör gebracht. Der jugendliche Komponist besitzt ohne Frage eine starke Begabung, bedarf jedoch noch der Abklärung. *Elly Ney* trug Antons Klavierkonzert vor.

— *W. Petzet* ist als Musikkritiker in die Redaktion der Dresdener Neuesten Nachrichten eingetreten.

— Dem Konzertsänger *Otto Weßbecher* in Karlsruhe, der seit Kriegsbeginn für das Rote Kreuz tätig gewesen ist, wurde vom Großherzog von Baden das Kriegshilfekreuz verliehen.

— Der Wiesbadener Intendant *v. Mutzenbecher* wird nur noch diese Spielzeit hindurch das Wiesbadener Hoftheater leiten und sich späteren wissenschaftlichen Studien und der Verwaltung seines Besitzes widmen.

— An der deutschen Karl-Ferdinands-Universität zu *Prag* habilitierte sich Dr. *Josef G. Daninger* als Privatdozent für Theorie und Aesthetik der Tonkunst.

— *Paul v. Janko* wird nach Kriegsschluß in den Ruhestand treten und nach Wien übersiedeln. Zur Förderung seiner Erfindung besteht der Janko-Verein, der durch Konzerte, belehrende Vorträge, Verleihung von Studienbeiträgen und Ueberlassung von Klavieren zu ermäßigten Preisen an Minderbemittelte sowie durch Herausgabe von erläuternden Schriften die Einführung der Janko-Klaviatur unterstützen will. Da die künstlerische und humanitäre Arbeit dieses Vereines bedeutende Geldmittel erfordert, ergeht an alle Musikfreunde die Bitte um Spenden, sowie die freundliche Einladung zum Beitritte; Jahresbeitrag beliebig. Auskünfte aller Art durch die Vereinskanzlei, Wien 18, Canongasse 19 (mündlich und schriftlich).

— *Arnold Schönbergs* Chorwerk „*Gurre-Lieder*", das unter Mengelbergs Leitung in *Amsterdam* zur Aufführung vorbereitet wird, ist für *New York* angenommen worden. Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande" kommt unter Volkmar Andreaes Leitung in der *Züricher* Tonhalle und unter Hofkapellmeister Järnefelt in den *Stockholmer* Symphoniekonzerten zur Aufführung. In *Amsterdam* und *Rotterdam* finden Aufführungen der „Kammer-Symphonie" statt und in *Barcelona* steht Schönbergs „Sextett" im Programm der ersten dortigen Kammermusikvereinigung.

— Dr. *Viktor Junk* (Wien) hat von Mozarts Jugendoper „Mithridates", die seit 1770 nicht mehr gegeben wurde, eine „Bearbeitung für die Deutsche Bühne" fertiggestellt. Das Werk dürfte noch in dieser Spielzeit zur Aufführung kommen.

— *Claude Debussy* soll hoffnungslos erkrankt sein.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— *Johannes Schmiedgen* ist im Alter von 30 Jahren gefallen. Er hat Orchesterwerke, Lieder und ein Requiem: „Das hohe Lied vom Tode", das er im Felde vollendete, hinterlassen.

— Der Grazer Orgelvirtuose *Pepo Petricz*, auf den große Hoffnungen gesetzt waren, ist auf dem östlichen Kriegsschauplatze gefallen.

— In Hannover ist *Heinrich Bossenberger* im 78. Lebensjahre gestorben. Er war Chormeister großer Sängervereine und Leiter einer Musikschule.

— *Rodolphe (!) Berger*, der bekannte Verfasser vieler „Valses lentes", wie „Amoureuse", „Dans les Fleurs" u. a., hat sich in Barcelona erschossen. Er war Wiener, lebte aber seit Jahren in Paris und London, wo er von begabten aber armen Komponisten für wenig Geld Walzermotive aufkaufte, die er dann wieder von einem anderen bedürftigen Musiker ausarbeiten und druckreif machen ließ. Die meisten seiner Walzer sind nicht von ihm. Er stand mit einem Pariser Verleger unter Kontrakt, ihm jährlich 20 Walzer gegen ein Honorar von 50 000 Francs (!) zu liefern. Als Oesterreicher hatte Berger beim Ausbruch des Krieges die Wahl, in Frankreich interniert oder ausgewiesen zu werden. Er zog es vor nach Barcelona zu gehen. *M. H.*

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im *Leipziger Stadttheater* sieht die heitere Oper „Frauenlist" von *Hugo Röhr* ihrer Uraufführung entgegen.

— *Paul Gläser* in Dresden hat ein Oratorium, Jesus, vollendet. Die Uraufführung soll im Januar 1917 in der Dreikönigskirche stattfinden.

— *Ludwig Neubeck* in Kiel hat ein Orchesterwerk, betitelt „Der Sieger, ein symphonisches Heldenlied", beendet, das Anfang Oktober in Kiel seine Uraufführung finden soll.

— *Arnold Ebels* neue *Symphonische Ouvertüre* (Appassionata, op. 13) wird in Berlin von dem Blüthner-Orchester unter Paul Scheinpflug zur Uraufführung gebracht werden. Das Werk ist außerdem von Dr. Ernst Kunsemüller für die Symphoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde zu Kiel zur Aufführung

angenommen, und der Komponist ist für das III. Symphoniekonzert in Kiel als Gastdirigent eingeladen.

— *Wieland der Schmied*, Männerchor mit Orchester von *Rudolf Hoffmann*, wurde mit großem Erfolge durch den *Essener Männergesangverein* aufgeführt.

— Im *Augsburger Stadttheater* soll wieder ein Versuch mit *Cyrill Kistlers* „Vogt auf Mühlstein" gemacht werden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In der Zeitschrift „*Musica Divina*", deren Studium wir unseren Lesern warm empfehlen, die der katholischen Kirchenmusik Teilnahme entgegenbringen, tritt Kanonikus *Peter Griesbacher* nachdrücklich für die Belebung der Musik seiner Kirche im modernen Sinne ein. Daß kein einziger der führenden Tonkünstler der Gegenwart sich auf dem Gebiete der Kirchenkomposition ausgiebig betätigt hat, muß in der Tat auffallen. Gleichwohl bezweifeln wir von unserem Standpunkte aus die Nützlichkeit und auch die Notwendigkeit, gegen den Cäcilianismus aufzutreten. Wir denken auf die Frage zurückzukommen.

— In der „Münchener Ztg." tritt *W. Mauke* nachdrücklich für *Friedrich Klose* ein. Er schreibt u. a.: „Unseres einheimischen Meisters Friedrich Klose „*Ilsebill*" erscheint in dem gleichen Verhältnis zu selten im Spielplan der bayerischen Nationaloper, wie sich die Produkte der Neuwiener und Neuberliner Schule ungebührlich vordrängen. Aber die von dem herrschenden gefährlichen Kurs der Opernleitung beliebte Bevorzugung Schreker-Bittner-Korngold-Graenerscher Opern wird sich mit der gerechten Richterin Zeit ebenso rächen wie die bequeme Ignorierung oder wenigstens zu geringe Beachtung der Werke Humperdincks, Schillings', Kloses und Weingartners.... Viele deutliche Fäden führen in Kloses wieder mit sehr herzlichem Beifall aufgenommenem dramatischem Märchen sowohl zum Märchen Humperdincks wie zum Mythos und der romantischen Oper Wagners. Wer sollte sie nicht erkennen sowohl in der musikalischen Deklamation, in gewissen Melismen, Kadenzen, Harmonien, wie auch in der Behandlung des Orchesters? Aber trotzdem, wer wollte leugnen, daß Friedrich Klose in diesem seinem Hauptwerk, das langsam aber sicher sich die deutschen Bühnen erobert, doch ein Eigner, ein Ganzer ist? Ein echter Musiker, der aus dem Schatz des deutschen Volksliedes wie Humperdinck köstliche Perlen neu faßt, der aus dem Vollen eigener reicher und keuscher schöpferischer Phantasie Gaben streut, ein echter Tonpoet der romantischen Schule, der musikalisch aufs sicherste jedem Wechsel der dichterischen Situation und Stimmung folgt und sie mit den Mitteln seiner Kunst denkbar vertieft, ein echter Dramatiker, der das vom Stoffe bedingte ungeheure Crescendo der Linie, der Masse, der Mittel kongenial auf instrumentalen, motivisch-symphonischen und dramatisch-darstellerischen Wegen auszudrücken weiß? Wer würde nicht von dem gewaltigen Kreislauf der Ilsebill-Musik und ihrer wachsenden instrumentalen Mittel, begonnen von der sanften Melancholik der ersten Szene bis zum feierlichen Gipfelpunkt und der erhabenen Konklusio aller vokalen und instrumentalen Darstellungsmittel in der riesenhaften Kirchenszene und zurück zur Naturelegie der Fischerszene entwaffnet und bezwungen? Wer fühlt nicht instinktiv, daß hier in dem Romantik, im farbigen Abglanz des Lebens allein die Zukunft der deutschen Oper liegen kann und nicht in der kostümierten Nur-Erotik, in der abgeklapperten Renaissance, im Realismus mit expressionistisch-impressionistischer Stammel-Musik!" — Wir haben einige Bemerkungen Maukes nicht wiedergegeben, meinen aber, daß er mit seinen Worten für Klose überall gehört werden sollte.

— Die Festschrift „*Württemberg unter der Regierung König Wilhelms II.*" enthält einen Abschnitt über das *Musikleben in Württemberg* aus der Feder *Alexander Eisenmanns*, unseres geschätzten Mitarbeiters. Die in vortrefflicher und übersichtlicher Weise orientierende Abhandlung gedenkt in freundlichen Worten auch der N. M.-Z. Einen kleinen Irrtum müssen wir richtigstellen: Unsere Zeitung erscheint im 38., nicht erst im 14. Jahrgang.

— Die *Neue Schule für angewandten Rhythmus* in *Hellerau* bei Dresden trat am 3. Oktober in ihr zweites Schuljahr. Der Prüfungs- und Beratungskommission sind Professor *Georg Dohrn* in Breslau und Kapellmeister *Jean Louis Nicodé* in Dresden-Langebrück beigetreten. Die Schule war im ersten Jahre von über 100 Schülern besucht.

— Das *Breslauer Konservatorium* der Musik konnte am 1. Oktober auf ein 70jähriges Bestehen zurückblicken. Es wurde 1846 als Wandeltsches Musikinstitut gegründet und steht seit 15 Jahren unter der Leitung von *Willy Pieper*.

— Querköpfe hat es von jeher gegeben und wird es geben, solange diese unvollkommenste aller Welten besteht. Wer würde denken, daß es einem Menschen einfallen könnte, an unserer Musik Anstoß zu nehmen? Und doch lebt — in *Kusel*, ausgerechnet in Kusel! — ein hochwohllöblicher Bürgermeister, der ein Wohltätigkeitskonzert ernster Künstler, dessen Ertrag bedürftigen Kriegerfamilien zugute kommen sollte, nicht gestattete! Ein höchst schrulliges Exemplar des nicht unter allen Umständen schätzbaren generis humani! Die Begründung des Verbotes ist geradezu klassisch: die Zeit ist zu ernst für Musik, und für die notleidenden Künstler ist überall andere Arbeit zu finden.... Hoffentlich dreht die Regierung dem hypermoralinhaltigen Herrn Bürgermeister eine so lange Nase an, daß der Hochpreisliche, dessen Namen die die Nachricht verbreitenden „Heidelberger Neuesten Nachr." verschweigen, sich selbst an ihr in das hoffentlich doch noch stattfindende Konzert führen kann.

— Die beiden „Konzert-Agenturen" H. Wolff und J. Sachs haben sich vereinigt. Man darf daraus nicht schließen wollen, daß es in Zukunft nun eine solche Agentur weniger geben werde.

— Der Jahresbericht der *k. k. Akademie für Musik* usw. in *Wien* für 1915/16 enthält die üblichen Personalnachrichten (Schülerbestand: 818), Aufführungsprogramme u. a. m. Staatspreise erhielten *Stella Wang* (Klavier) und *Hugo Gottesmann* (Violine). 5 Abiturienten bekamen das Staatsdiplom, 7 das der Akademie, das Reifezeugnis erlangten 95 Schüler. An 28 Abiturienten wurden Prämien verteilt. Die *Zusnerschen Liederpreise* erhielten *Ludwig Czaczkes* (Schüler von Marx) und *Josef Rosenstock* (Schüler von Schreker).

— Um eine *Zentrale für die musikgeschichtliche Entwicklung der Steiermark* zu schaffen, bittet der *Steiermärkische Musikverein* in *Graz*, ihm Quellenwerke, Handschriften, Zeitungsausschnitte, Theaterzettel, Konzertprogramme usw. aus dem Bereiche Steiermarks zu überlassen.

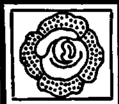
— Die *k. k. Gesellschaft der Musikfreunde* in *Wien* hat beschlossen, die an der Hauptfront des Musikvereinsgebäudes angebracht gewesenen Statuen der Tonmeister *Beethoven, Jos. Haydn, Händel, Mendelssohn, Schubert* und *Schumann* in das Eigentum der Gemeinde Wien zu übergeben. Sie sollen, wenn angängig, auf dem zwischen der Opernstraße und der Freihausliegenschaft gedachten neuen Platze aufgestellt werden.

— *Eine Flöte für Einarmige.* Musikschullehrer Emil Müller in Preßnitz bei Komotau in Böhmen hat eine Flöte konstruiert, welche man mit einer Hand kunstgerecht spielen kann. Es bleibt sich gleich, ob die rechte oder die linke Hand fehlt. Tonumfang, Klangfarbe, Reinheit der Töne, sowie die Ausführbarkeit der Triller in kleinen und großen Sekunden ist genau so, wie bei der normalen Böhm-Flöte. Trotzdem alle diese Vorteile vorhanden sind, ist das Griffsystem sehr einfach. Die Erlernung der „Flöte für Einarmige" bietet keine nennenswerten höheren Schwierigkeiten als das Flötenspiel mit zwei Händen. Bemerkt sei noch, daß die „Flöte für Einarmige" ein in jeder Beziehung vollkommenes Instrument ist. Für kriegsverletzte Musiker dürfte diese Erfindung von Wichtigkeit sein. Musiklehrer Emil Müller in Preßnitz (Böhmen) ist gerne bereit, jedermann weitere genaue Auskunft zu erteilen.

— Von den *Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel, Leipzig*, ist jetzt No. 119 erschienen. Sie unterrichten über alle möglichen wichtigen und zeitgemäßen Veröffentlichungen des Verlages; alle Musikfreunde, die ihre Zusendung wünschen, erhalten sie regelmäßig kostenlos zugestellt. Im neuesten Hefte ist dem Andenken Max Regers ein Aufsatz von M. Puttmann gewidmet, ebenso dem im vorigen Jahre verstorbenen Chorkomponisten Joseph Krug-Waldsee. Um sie gruppieren sich Ausführungen über Werke der verschiedensten Gebiete der Musik.

— Zum Thema „*Reger-Feiern*" möchten wir wiederholt bemerken, daß es uns ganz unmöglich ist, über jede einzelne derartige Veranstaltung Voranzeige und Bericht zu bringen. Wie unsere Leser wissen, erhalten wir aus allen großen Städten des Reiches und, soweit wie möglich, auch des Auslandes Sammelberichte über die bemerkenswerten Vorgänge des Musiklebens. Wenn uns einzelne Korrespondenten im Stiche lassen, so ist das, wie nebenbei erwähnt sei, nicht unsere Schuld. Man mache sich doch gefälligst klar, daß es gar keinen Zweck hat, mitzuteilen, daß z. B. in Böblingen eine solche Erinnerungsfeier stattfinden wird: auf Grund unserer Notiz wird sie ganz gewiß kein Mensch besuchen. Die Reklame haben die Tageszeitungen zu besorgen, das kann nun und nimmermehr unsere Aufgabe sein. Das Verdienst, das sich die Veranstalter der vielen Reger-Feiern um die große Sache des toten Meisters erwerben, soll durch unsere Mitteilung in keiner Weise geschmälert werden. Wir wissen sehr wohl, in welch aufopfernder Weise sich z. B. Professor Hüttner in Dortmund, Kirchenmusikdirektor G. Stolz in Chemnitz um Reger bemühen, sind jedoch nicht imstande, die Programme ihrer oder anderer Feiern mitzuteilen: es wäre das, abgesehen von allem andern, auch ein sonderbarer Widerspruch zu der so oft geäußerten Klage über den herrschenden großen Papiermangel.

Die Schriftleitung der N. M.-Z.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Ralph verstummte und auch Karin schwieg, unfähig etwas zu sagen, dann flüsterte er: „Sie sagten vorhin, daß Sie mich wie einen Bruder behandeln und ich sollte mich darüber freuen, statt dessen kränke ich mich, was soll mir Ihr schwesterliches Mitgefühl, ich will von Ihnen mehr."

Jetzt fuhr Karin auf, aber er ließ sie nicht zu Worte kommen.

„Ich weiß, meine Forderung klingt ungeheuerlich, unter gewöhnlichen Umständen wäre sie es auch, aber hier liegt der Fall anders, meine Tage sind gezählt und ich bin überzeugt, Ihr Mann kann es Ihnen nicht verargen, daß Sie einem Sterbenden einen schönen Augenblick gönnen."

Er legte sich in die Kissen zurück und sah Karin mit seinen tiefen, glänzenden Augen ins erbleichende Antlitz, hielt ihren Blick fest, — bohrte den seinen hinein — kein Ton fiel zwischen ihnen, sie saß wie angewurzelt, unfähig, die Augen von ihm abzuwenden. — Das Schweigen zwischen ihnen wurde immer länger, wuchs bang und riesengroß in die Mittagshitze hinein . . . und in dem leuchtenden Geflimmer stand Karin auf und beugte sich langsam über ihn, bis sich ihre Lippen fanden . . . ein verzehrender Kuß brannte ihr entgegen . . . eine halbe Minute lang . . . dann richtete sie sich auf und ging still ins Hotel zurück.

Ralph lag ganz ruhig und schloß die Augen, er war wie geblendet von dem unerhörten Glück dieser Minute. — Ein sonderbarer Laut wurde jetzt in der strahlenden Mittagsruhe hörbar, er wurde in seiner Versunkenheit dessen nicht gewahr . . . hinter den Bäumen saß Gerda und rang nach Selbstbeherrschung. — Von seinem Liegestuhl aus konnte man sie nicht sehen — wie schon so oft, hatte sie ihre Liebe in seine Nähe getrieben, ohne daß sie ihn anzureden wagte; trotzdem er zuerst allein dort gesessen hatte, stand sie eine Weile da, und kämpfte mit ihrem Stolze und dem Wunsche ihn anzusprechen — durch ihr Zögern wurde sie unfreiwillige Augen- und Ohrenzeugin dieser Szene. Daß Ralph sie nicht liebte, wußte sie, auch daß ihn vom ersten Tage an Karins Reize gefangen nahmen und dennoch schien ihr die Wucht ihres Schmerzes noch unerträglicher . . . alles hatte sie gefühlt, gefürchtet und dennoch, dennoch . . .

Sie sah sich durch die gleichförmige Daseinsebene wandern; wie ein feiner, stetiger Sprühregen stäubte das Elend auf sie herab, unaufhaltsam, ohne Ende, müde, wund mußte sie weiterziehen, immer vorwärts mit ihrem unstillbaren Weh: bis ihre Uhr abgelaufen war. —

Wie sie diese Karin beneidete, der durch ihre Schönheit alles zufiel! Warum war sie nicht an ihrer Stelle? Sie gäbe ihm schon die Liebe, deren er bedurfte, da wäre von Mitleid nicht die Rede gewesen — freudig hätte sie ihm ihr Leben geopfert! Und er ging an ihr vorbei, er kannte den Reichtum ihrer Seele und verschmähte ihn, er ging an ihr vorbei und suchte gerade jenes Mitgefühl, über das er sich so bitter beklagt hatte. Was wohl Dr. Fellner zu diesem Auftritt gesagt hätte? Ob Karin ihm beichten würde? Wenn sie wirklich nur Teilnahme für den Kranken empfand, würde sie ihrem Gatten ein freimütiges Geständnis ablegen, war es aber Liebe? und Liebe war es, dachte Gerda und schämte sich, weil sie den häßlichen Gedanken aufkeimen fühlte: möchte doch Dr. Fellner die Lage erkennen! Das würde mir auch nichts nützen, denn ich hatte ihn schon früher verloren, gestand sie sich ehrlich ein.

Gerda kam sich würdelos vor und konnte trotzdem ihrem Drang nicht widerstehen; sie trat von hinten aus dem Gebüsch heraus, so daß Ralph nicht sehen konnte, woher sie kam und stand plötzlich vor ihm: „Guten Tag!" Er schreckte zusammen, so gedankenversunken war er, „wie geht es Ihnen?" Ihre Augen hatten einen fremden, gepeinigten Ausdruck, aber er sah nichts, ein kinderfrohes Lächeln umspielte seine Lippen:

„Besonders gut." Sorglos und sonnig klang sein Lachen.

„Heute sind Sie ganz Dur!" kam es bitter von Gerda.

„Durchweg!" sagte er nur, und es glich einem Jubelruf; jetzt stand er neben ihr und reckte seine Glieder: „Am liebsten möchte ich eine Bergtour machen." — Da verließ ihn Gerda . . .

„Ich fühle mich Gerda Weigert gegenüber oft so schuldbewußt."

„Warum?" Karin hob überrascht die grünen Augen, mit gedämpfter Stimme antwortete Ralph: „Wir waren in Leipzig einige Wochen sehr befreundet, dann sah ich, daß sie mich liebte, da erschrak ich und reiste ab."

„Das arme Mädchen!" mehr sagte Karin nicht.

„Ich kann doch aber nicht . . . ich bin so jung und krank. Sie hat etwas Gequältes, ihre Gegenwart belastet mich, macht mich melancholisch, dann kommt die Reue." Seine Augen wurden feucht — „ich habe immer das Gefühl, daß sie so schwer an ihrem Leben trägt. Im Nibelungenring wird Hagen der ‚unfrohe Mann' genannt; genau so schwerblütig kommt mir Gerda vor."

„Das arme Mädchen", wiederholte Karin.

„Ja, ich bin so empfindlich, von jeher übt jeder Mensch eine besondere Wirkung auf mich aus und ist sie eine schädliche, so verschließe ich mich." — Eine Pause — jeder hörte nur das Summen der Insekten — und das Pulsieren des eigenen Blutes . . .

„Karin!"

„Ja!"

„Weißt du, was ich immer bei dir denken muß?"

„Nicht ‚du' sagen, Ralph, man gewöhnt es sich sonst an."

„Ich will dir gleich erklären, warum ich ‚du' sage, außerdem denkst und fühlst du auch nur ‚du' Karin, — es muß ja so sein; also bei dir denke ich immer: ‚Mir erkoren, mir verloren!'" — Hell und scharf klangen die Worte in der morgendlichen Stille. — „Jeder Mensch hat sein Widerpart, er findet es nicht immer, aber es lebt trotzdem irgendwo in der Welt und du bist meins! . . . Karin, warum sagst du nichts?"

„Was soll ich denn sagen?"

„Ja!"

„Das darf ich nicht."

„Dann sollst du es denken."

Keine Antwort — nur ein flehender Blick — dann: „Quäle mich nicht so, Ralph!"

Ein Jubellaut: „Jetzt habe ich es dir doch abgerungen," er breitete die Arme aus. „Karin!" sein knabenhaftes Wesen wich plötzlich einer reifen Männlichkeit — Karin erhob sich.

„Nein, Ralph, der Kuß war schon zuviel, er macht uns beide elend!"

„Mich macht er glücklich," er sprang von seinem Lager auf, „ich bin seitdem ein anderer Mensch geworden, froh und stark." Er trat dicht an sie heran, daß sein Atem ihre Wange streifte. „Ich bestehe auf meinem Recht, Karin," sie wich zurück, machte Kehrt und lief mit langen, elastischen Schritten dem Hotel zu — ihr Zimmer lag zu ebner Erde — sie stürzte hinein und schloß hastig hinter sich ab . . . .

Ralph stand einen Augenblick unschlüssig da, seine schönen Züge bekamen einen harten Ausdrück, er wendete sich ebenfalls nach dem Hotel, jetzt stand er davor: „Frau Fellner!" rief er, Karin trat ans offene Fenster, also da wohnte sie, er kam heran.

„Was ist denn?" fragte sie bestürzt, trat zurück und wollte das Fenster schließen, aber er kam ihr zuvor, sprang mit einem Satz hinein und schloß es . . .

Frau Stechow war erleichtert, als die Herren von ihrer Tour zurückkehrten — es wehte eine schwüle unheimliche Luft zwischen den Bergen, eine Luft, die selbst den ruhigen Menschenkindern den Atem benahm und die Alpenrosen früher als sonst zum Glühen und Verglühen zwang. In diese Glut hinein kamen die beiden Wandrer, brachten außer dem Edelweiß die Erinnerung an frischere Winde mit und an jenes Stille, Reine, das nur die höchste Höhe gebiert oder vielleicht das offne Meer . . . Unter diesem Eindruck erzählte Frau Stechow dem Gatten alles, was sie fürchtete, ahnte, wußte von dem Wirrsal der Leidenschaften, das wie ein Strudel die Beteiligten mitriß, ohne daß jemand helfend oder rettend eingreifen konnte . . . und sie beschlossen aus Barmherzigkeit gegen Fellner zu schweigen . . .

Karin und Ralph mieden sich seit jenem Vormittage, es war als ob sie sich vor einander fürchteten: waren sie zusammen, so ließen sich ihre Blicke nicht los, aber sonst machte sich nicht die geringste Vertrautheit bemerkbar. Karins sonnige Heiterkeit war einer leisen Melancholie gewichen, die ihren Reiz noch erhöhte, diese Melancholie breitete sich wie ein Schleier über eine tiefe, bittere Reue. — Seit jener Stunde mochte sie nie mehr ohne Stechows sein, so sehr fürchtete sie sich vor ihren eigenen Gedanken, die Angst vor diesen war noch größer, als vor Ralph. Sie empfand vor sich einen unendlichen Abscheu, einen Ekel, wie sie ihn nie für möglich gehalten hätte. Ihre gerade Natur brachte es nicht über sich, ihre Niederlage zu beschönigen. „Es war nicht Mitleid oder Güte, es war Liebe, nie hatte ich mich für so schwach und ehrlos gehalten," wiederholte sie sich immer wieder. Daß Ralph reichlich so große Schuld

trug, wie sie, daran dachte sie nicht, sie fühlte nur ihre eigne Schande, die Schmach, die sie vor ihrem Manne verbergen mußte, um sein Lebensglück nicht zu zerstören. — Nie würde er ihr die Tat verzeihen, das wußte sie — sein Argwohn würde zeitlebens wachen, wenn er sie nicht in rasender Wut von sich stieße. Nein, um keinen Preis durfte er etwas erfahren, sie mußte die Qual allein dulden, sie hatte sie auch allein heraufbeschworen! —

Ralph behandelte Karin seither mit einer demütigen Unterwürfigkeit. Aber zutiefst in seinem Wesen wartete neue Sehnsucht, die immer wunschheißer emporschoß, bis sie seine Beschämung überwucherte. Erst seit jener verhängnisvollen Stunde hatte er die Vollkraft seiner jungen Männlichkeit gespürt, sie war aufgelodert wie eine jähe Flamme und ließ sich nicht mehr zurückdämmen, sein Begehren wuchs und wuchs.

Und als Karin eines Morgens gramesschwer und einsam in den Wald ging, traf sie Gerda, sie blickten sich an, der Jammer machte sie zu Schwestern . . . lange hielten sie sich wortlos umschlungen, dann nahm jede wieder ihr eignes Leid und ging ihres Weges durch die sonnigen Schneisen; keine hatte vermocht, ihrem Elend Sprache zu verleihen . . .

Es war am Abend vor der Abreise und die Luft so mild und würzig, daß Karin noch einen Mantel nahm und in den Garten hinausschlüpfte. Da hörte sie ihren Namen rufen — vor ihr stand Ralph. — „Um Gotteswillen, wie kannst du dich der Abendluft aussetzen, du wirst dir den Tod holen," ihre Besorgnis war größer als ihr Erstaunen.

„Ich wollte dich noch einmal allein sprechen, du mußt mir nicht mehr böse sein, Karin!"

„Dafür, daß du mich entehrt hast."

„Du darfst das nicht so auffassen und außerdem mußt du nicht vergessen, daß ich ein Schwerkranker bin und über kurz oder lang sterben werde, du hast mir Freude am Dasein geschenkt, das sollte dir eine Entschädigung sein, du weißt ja doch, daß ich sterben muß."

„Und zwischen mir und meinem Mann steht zeitlebens ein Grab." In der Dunkelheit sah sie nicht, wie sich seine Züge aufhellten. „Du hast bemerken können, daß ich großzügig bin, indem ich dir den Kuß nicht verweigert habe, um den du betteltest — dabei hättest du es bewenden lassen sollen — unsere Liebe wäre schön und fleckenrein geblieben und ich hätte alles aufgeboten, um dich im Frühjahr wiederzutreffen, so hast du es verscherzt."

„Karin," seine Stimme nahm den weichen bittenden Ton an, der ihn so unwiderstehlich machte, „Karin, nur einen Abschiedskuß als Zeichen, daß du mir nicht zürnst."

„Ich zürne dir aber." Sie drehte ihm den Rücken, ging hinein, bleich und zitternd sah er ihr nach; da huschte ein Schatten aus dem hellerleuchteten Portal heraus und glitt scheu an ihm vorüber . . . Gerda . . . in diesem Augenblick — immer wieder . . . Gerda . . . das unfrohe Mädchen . . . ihn fröstelte . . .

Am nächsten Morgen war großes Abschiednehmen. Stechows und Fellners fuhren zusammen nach Leipzig zurück, nur Ralph blieb übrig, er sollte noch die letzten schönen Tage im Hochgebirge ausnutzen und sich dann nach Italien begeben. Er war in der elektrischen Seilbahn mit ihnen nach Linthal heruntergefahren, jetzt stand er auf dem Bahnsteig und lächelte wehmütig seinen Freunden in dem Coupé zu.

Hilde löste soeben eine Rose aus ihrem Strauß und streckte sie ihm freundlich durch das Fenster entgegen: „Da stecken Sie die an, damit Sie wenigstens heute noch an uns denken müssen."

„Gnädiges Fräulein," mit einem leichten Zittern in der Stimme setzte er hinzu: „Sie alle haben mich durch Ihre große Güte sehr glücklich gemacht, ohne Sie hätte ich mich unendlich einsam gefühlt."

„Fertig," schrie der Bahnbeamte dazwischen . . . ein Pfiff . . . das Knirschen der Räder und der Zug setzte sich in Bewegung . . . Ralph stand da, . . . mit einem schmerzlichen Lächeln um den Mund und sah den Scheidenden nach . . .

Karin Fellner saß still und abgespannt in ihrem Abteil.

„Frauchen, ich bin gar nicht zufrieden mit dir," meinte ihr Gatte zärtlich besorgt, „mir scheint fast die Leipziger Luft bekommt dir besser als die Schweizer."

„Mir auch," sagte Karin mit einem ernsten Lächeln.

„Hoffentlich sehen wir uns von nun ab recht häufig."

Frau Stechow drückte Karin Fellner, als sie sich am folgenden Tage auf dem Leipziger Bahnhof trennten, herzlich die Hand.

(Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel; Stuttgart. Schluß des Blattes am 7. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 19. Okt., des nächsten Heftes am 2. November.

Briefkasten

B. P. in H. Wir geben diesen Literaturzweig zur Besprechung ab. Vielleicht ist Musikdirektor M. Koch in Stuttgart in der Lage, eine Anfrage zu beantworten. Auch Breitkopf & Härtel werden Ihnen gerne Vorschläge machen.

G. P. 18. 1. Ernst Fischer, Linz a. D., Marienstraße 13. 2. Schreiben Sie an die Königl. Bibliothek, Musikabteilung, Berlin, oder an die Hof- und Staatsbibliothek, München. Entschuldigen Sie die verspätete Antwort: der Schriftleiter war verreist.

K. N. in Z. Wie oft sollen wir noch betonen, daß die Beurteilung eingeschickter Kompositionen nicht durch die Schriftleitung erfolgt! Das ist Aufgabe einer dazu berufenen Kommission. Nur Werke, die zur Aufnahme in die Beilage der „N. M.-Z." bestimmt sind, bitten wir der Schriftleitung, alle übrigen dem Verlage einzusenden.

Prof. Dr. W. S. in B. Ergebensten Dank! Wir können leider in die geschilderten Verhältnisse nicht hineinsehen. Das schlimme an der Sache ist, daß die vermeintlichen „Zeugen" (wie auf andern Gebieten auch!) niemals fest zur Sache stehen und sich ängstlich zurückziehen, sobald man sie packen und mit ihren Angaben festnageln will.

P. S. 17. Ratsch und Tratsch! Lassen Sie sich doch keinen Bären aufbinden! Wir erlebten ähnliches im Schwarzwalde. Man sollte derlei Angsthasen, Flaumacher und „Bangbüchsen" einsperren! Aber weshalb wenden Sie sich mit Ihren Klagen und Sorgen an eine Musikzeitung?

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 3

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährl. in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Abonnementspreis 2 M. vierteljährl., 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch alle Buch- u. Musikalienhandl. sowie durch sämtl. Postanstalten. Bei Kreuzbandversand ab Stuttgart im deutsch-österr. Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährl.

Inhalt:

Wichtige Theater-Fragen der Gegenwart.

Von Prof. Dr. W. NAGEL (Stuttgart).

I.



Vor jetzt beiläufig zwei Jahren hat der *Deutsche Bühnenverein* dem Kammersänger *Scheidemantel* die Summe von 10 000 Mk. für seine Uebersetzung des Textes zu Mozarts „Don Giovanni“ ausbezahlen lassen. Unsere Leser erinnern sich der Absicht des Preisausschreibens: es sollte ein erster Anfang gemacht werden, der Verballhornung fremdsprachiger Opernwerke auf der deutschen Bühne ein Ende zu bereiten. Einwandfreies Deutsch und eine Form waren verlangt worden, die sich der Musikfassung der Originalpartitur nach Möglichkeit anpasse. Daß die gekrönte Uebersetzung keineswegs ohne Tadel war, daß bei der Zuerteilung des Preises allerlei Dinge mitspielten, die nach einer gründlichen Beleuchtung in der Oeffentlichkeit riefen: alles das haben die Leser dieser Zeitschrift erfahren. Nun steht die erste Aufführung des „Don Juan“ in der neuen Fassung bevor und die Blätter werden Gelegenheit nehmen, die ganze Frage wieder aufzurollen.

Einige Leute behaupten, die ganze Angelegenheit sei das Papier nicht wert, das ihretwegen beschrieben werde. Mit ihnen kann sich ein gebildeter Geschmack nicht auseinandersetzen. Die Forderung bleibt bestehen: Die auf fremdsprachigem Grunde ruhenden Werke Mozarts und anderer Meister, die einen wesentlichen Teil unseres eigenen, eingeborenen oder durch unsere geistige Arbeit erworbenen Kulturgutes darstellen, verlangen auf das allerdringlichste ein Wortgewand, das dem Geiste unserer Sprache vollauf entspricht und der Fassung des Originales nicht, wie das allzu oft der Fall ist, schnurstracks zuwiderläuft. Wir sind ja ein jammervolles, jedem dichterischen Schwunge, jedem gesunden Sprachempfinden hohnsprechendes Deutsch von der Operette her gewohnt und murren kaum noch darüber, allein es ist denn doch ein gewaltiger Unterschied, ob wir es mit einer Operette fragwürdiger deutscher Herkunft oder einem Meisterwerke Mozarts und einer genialen Schöpfung wie etwa Bizets „Carmen“ zu tun haben. Wer jemals die deutsche Fassung dieser Oper und fast aller anderen romanischer Zunge mit den Originalen verglichen hat, weiß, welche Unsumme von Fehlern, Geschmacklosigkeiten und Albernheiten die Uebersetzungen bergen.

Das ist unter allen Umständen ein Zustand, der der deutschen Bühne unwürdig ist. Je besser, vom rein sprachlichen Gesichtspunkte aus gewertet, die deutsche Operndichtung der Gegenwart ist, um so schmerzlicher empfinden wir die überaus mangelhafte deutsche Fassung der älteren und neueren Opernliteratur fremder Zunge und bemerken bei jeder neuen Prüfung neue Stellen, an denen der uns geläufige Sprachausdruck der dramatischen Charakteristik durch die Musik ins Gesicht schlägt. Der Fälle sind viele und sie sind in den maßgebenden Kreisen auch zu sehr bekannt, als daß sie hier auch nur in einer kleinen Auswahl aufgezählt werden könnten.

Neuerdings hat *Gustav Brecher* in einer „Opernübersetzungen“ betitelten, bei Fliegel & Co. in Berlin erschienenen Arbeit sich auf das schärfste gegen die „autorisierten“ Uebersetzungen ausgesprochen. Gemeint sind die Uebersetzungen fremdsprachiger Opernwerke, die auf Veranlassung der Verleger vorgenommen sind. Sicherlich nicht immer nach künstlerischen Gesichtspunkten. Oder aber waren diese maßgebend, war auch als Uebersetzer ein sprachgewandter, dichterisch fühlender Schriftsteller gewonnen worden, so folgt daraus die einwandfreie Verwendungsmöglichkeit seiner Uebertragung auf der Bühne noch lange nicht. Es kann dieser Uebersetzer dichterischen Anwandlungen und Ansprüchen erlegen sein, seine Arbeit als Endzweck betrachtet haben; das Ergebnis wird dann sein: die auf das Original komponierte Musik wird sich nur gelegentlich ungezwungen der Uebertragung ins Deutsche fügen, wichtige Eigenschaftswörter wurden vielleicht in der Uebersetzung von ihrer im Originale behaupteten Stelle gerückt, und so entstand, sobald Musik und Wort zusammen erklangen, aus Sinn Unsinn. Andererseits kann aber eine Uebersetzung auf dem Papiere schlecht aussehen und sich nur stockend lesen lassen: sobald sie in Verbindung mit der zugehörigen Musik gehört wird, klingt sie gut, weil sie die Forderung auf Sprachrichtigkeit erfüllt und der Musik die ihr von ihrem Schöpfer zugedachte Wirkung läßt. Verlangen wir vom Operndichter, daß er auf eigene literarische Ansprüche nicht selten Verzicht leiste, daß er dem Tondichter die Absichten seiner Schöpfung nur gewissermaßen andeute und deren breite Ausführung ihm überlasse, so fordern wir vom Uebersetzer die sinngemäße, nicht zu plumpe Uebertragung der fremden Worte, die sich strenge dem Flusse der Musik anzugliedern hat. Nicht jedes Wort der ersten wird sich mit dem entsprechenden der zweiten Fassung decken können, in der

Hauptsache aber wird sich eine Uebereinstimmung erzielen lassen, ohne daß der deutsche Ausdruck verrenkt erscheint. Der Uebersetzer muß sich darüber klar sein, daß er dienende Arbeit zu leisten hat, und zwar hat er ebensowohl dem Dichter des Originales wie dem Komponisten zu dienen: den Ausdruck jenes muß er nach Möglichkeit nachbilden, die Kreise dieses darf er in keiner Weise stören. Kann er dichterisch Wertvolles auf diesem Wege leisten, um so besser. Kein Urteilsfähiger wird ihm Vorwürfe machen, wenn er es nicht tut. Er erfüllt seine Pflicht schon, wenn er den Sinn des Originals nicht in sein Gegenteil verkehrt und mit seiner Uebertragung ermöglicht, die Musikfassung unangetastet zu lassen.

Nicht erst in unserer Zeit hat man eine Hauptschwierigkeit bei Uebersetzungen im Reime gefunden. Zeigt sich diese Schwierigkeit schon dann, wenn es sich um nicht zur Komposition bestimmte Dichtungen handelt, so tausendmal mehr, wenn das Gedicht als Teil eines musikdramatischen Ganzen gedacht ist und auf Selbständigkeit keinen Anspruch erhebt. Dem Reime zuliebe ist auf der deutschen Bühne jahraus jahrein schon der haarsträubendste Abersinn zusammengesungen worden. Kannte Einer die Worte genau, so lachte er wohl über sie; aber das Publikum war sie gewohnt und ließ sich den Unfug gefallen. Mit vollem Rechte erklärt deshalb Brecher dem öden Reimgeklingel der deutschen Opernübersetzung den Krieg und beruft sich dabei auf keinen Geringeren als Mozart, der einmal sagt: „Verse sind wohl für die Musik das unentbehrlichste, aber Reime des Reimens wegen das Schädlichste; die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Poesie zugrunde gehen." Alle diese Dinge brauchen an dieser Stelle nicht ausführlich weiter behandelt zu werden; die Tatsachen geben Brecher in jedem Zuge recht. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß das Deutsch der auf übersetzte Texte gegebenen Opern in den meisten Fällen ein Skandal ist, gegen den nicht scharf genug Einspruch erhoben werden kann.

II.

An die Möglichkeit, aus diesem Meere des Irrtums, des Unschönen und des Platten aufzutauchen und das Operndeutsch zu einer sinnvollen, wahren und dem Sprachgeiste wie der dramatischen Charakteristik nicht ins Gesicht schlagenden Widerspiegelung des Originales zu bringen, kann nur gedacht werden, wenn von der Bühne grundsätzlich der alte traurige Schlendrian, in dem die Sänger aufwachsen, weil die Bühnenleiter meist selbst bis über den Hals in ihm stecken, mit künstlerischem Gewissen und rastlosem Eifer unter Mitwirkung aller berufenen Kreise bekämpft wird, wenn die Bühne neben der selbstverständlichen Pflicht, die neue Kunst ohne Rücksichtnahme auf deren Richtung zu pflegen, die Notwendigkeit anerkennt, dem ganzen Bühnenbetriebe wieder kulturelles Empfinden zu gesellen. Ist es nicht ein mehr als betrübendes Zeichen des Tiefstandes unseres öffentlichen Theaterwesens, wenn ein künstlerisch so hoch stehender Mann wie Max v. Schillings, der selbst nur die Pflege des Allerbesten wünscht, erklären muß: „Die Theater, wie sie auch heißen mögen, sind in ihrem innersten Wesen Geschäftsunternehmen"? Ist es nicht geradezu erbarmungswürdig, daß das hochstrebende Stuttgarter Hoftheater, dessen Leitung ganz gewiß nicht unkünstlerische Neigungen vorgeworfen werden können, eine Operetten-Spielzeit einrichten mußte, um seinen materiell nicht gut gestellten Mitgliedern die nötige Aufbesserung der Bezüge zu ermöglichen?

So also ist's beim Theater unserer Zeit: was Geld bringt, ist gut, mag es in ästhetischer Hinsicht noch so anfechtbar sein. Eine sonderbare Kultur in der Tat. Was ich seit Jahren immer wieder von Zeit zu Zeit schrieb, sei hier wiederholt: es muß dem Theater ein literarisch, musikwissenschaftlich und ästhetisch gebildeter Beirat für den Fall beigegeben werden, daß die Bühnenleitung sich nicht imstande zeigt, die vom gebildeten Publikum gestellten Ansprüche an die Bühne zu befriedigen. Eine ungeheuerliche Zumutung! werden die Bühnengewaltigen sagen. Und sie werden weiter darauf hinweisen, daß ja außer der eigentlichen Leitung der Dramaturg da sei und noch der und jener, der studiert habe, sogar Doktor sei usw. Ja, und trotzdem alle diese hochgelahrten und künstlerisch denkenden und empfindenden Herren vorhanden und tätig sind, sehen wir doch den Spielplan immer wieder und weiter auf die schiefe Ebene rutschen. Das liegt doch offenbar nur daran, daß diese Herren zum großen Teile entweder nicht wissen, was das gebildete Publikum will, oder daß sie nichts oder fast nichts zu sagen haben, daß die Aufstellung des Spielplanes bis zu einem gewissen — und hohen — Grade von anderen als rein künstlerischen Gesichtspunkten abhängig ist. Suchen die Theaterleiter irgendwo eine Verbindung mit dem gebildeten Teile des Publikums, derart, daß sie auch nur einmal nach dessen Wünschen fragen? Gewiß, wenn sich in dem häufigen Besuch eines Werkes Wünsche der Zuhörer äußern, so werden sie erfüllt: das Werk wird bis zum Ueberdrusse heruntergespielt. Aber das wäre ein höchst schrulliger Gradmesser für die Wünsche des Publikums. Diese werden zuweilen in der Presse, mehr aber in privaten Gesprächen geäußert — um sie pflegen sich jedoch die Theaterleitungen in den allermeisten Fällen einen Pfifferling zu kümmern. Theater, in deren Leitung sich Männer zusammenfinden, die allen über das Praktische hinaus gehenden Forderungen entsprechen und in unausgesetztem geistigen Verkehre mit dem Publikum stehen, gibt es wohl nur ganz wenige, wenn überhaupt. Aber selbst wenn irgendwo ein derartiger Verkehr zwischen Theaterleitung und gebildetem Publikum durch Mittelsleute bestehen sollte: daß sich aus ihm praktische Folgen ergeben hätten, wird noch selten jemand gehört haben. Die Regel ist, daß, wenn Einer aus dem Publikum sich für einen noch nicht Anerkannten verwendet, ihm bewiesen wird, daß er nichts vom Theater verstehe, die Dinge von der falschen Seite aus ansehe usw. Die Theaterbeherrscher trauen keinem Außenseiter ein rechtes Urteil in Dingen ihres Gebietes zu. Es ist zuzugeben, daß wir die harte Wirklichkeit, an der manche ideelle Forderung im Theaterleben zerschellt, nicht kennen. Allein daraus nun zu schließen, daß unsere ideellen Forderungen unhaltbar, undurchführbar seien und daß sie ein für allemal auszuscheiden hätten, das geht doch wohl nicht an. Und das um so weniger, als heute der Widerstand der Gebildeten gegen die Theaterführung der Gegenwart allerorten geweckt worden ist.

III.

Daß die deutsche Bühne heute schon irgendwie geneigt wäre, den Wünschen des gebildeten Teiles des Publikums zu entsprechen, kann höchstens ein Narr annehmen. Im Gegenteil sehen wir, daß mitten im Kriege, bei dem es um die deutsche Kultur geht, schon Vorbereitungen getroffen werden, die alte Wirtschaft nach dem Kriege weiter bestehen zu lassen. Wir haben am Anfange des Krieges tausendfach von seinen ethischen Wirkungen gehört. Im Sturmlauf ist damals alles Fremdländische über den Haufen gerannt worden. Wer es ablehnte, da mitzumachen und zur Vernunft zu rufen, wurde scheel angesehen wenn nicht gar beschimpft und bedroht. Und heute? Die Antwort können wir uns sparen. (Von Ausnahmen ist nicht die Rede, nur von der Allgemeinheit.) Was ist auf der deutschen Bühne geschehen, das uns den Glauben an diese sittlichen Kräfte stählen könnte? Nichts oder so gut wie nichts. Zwar gab und gibt es neue Werke auch in der Kriegszeit zu hören und wir wollen das dankbar und freudig anerkennen. Allein Schwindel und Schund sind ins Unermeßliche gewachsen, eine Operette löst die andere ab und die Wirkung der Sensation wird immer mehr gesucht. Weshalb ist dem so? Weil das Publikum derlei verlangt?

Sicherlich, aber doch nur ein Teil von ihm. Die gebildeten Kreise wenden sich immer mehr vom Theater ab, weil sie das ihren Neigungen Entsprechende auf ihm nicht mehr in genügendem Maße finden.

Ich meine nun: da die Lage des Theaters eine überaus schwierige ist, eine solche, daß sie die materielle Seite voranstellen muß, so ergibt sich einmal für die Gebildeten die Notwendigkeit, dem Theater trotz allen Bedenken wieder mehr ihre Teilnahme zuzuwenden, gleichzeitig aber ihre Wünsche auf das nachdrücklichste zu betonen; dem Kapitale nicht nur, der gesamten Bürgerschaft erwächst aber auch die Pflicht, ernste Theaterunternehmungen zu stützen, soviel nur in ihrer Macht steht. Das Theater ist Sache des ganzen Volkes, nicht nur einzelner privilegierter Kreise. Das soll heißen: da die Erhaltung unserer Theater eine kulturelle Notwendigkeit ist, da das Theater ohne genügende materielle Stütze immer weiter auf den geschäftsmäßigen Betrieb gedrängt werden wird, so müssen öffentliche Mittel aufgebracht werden zur Erfüllung seiner hohen Aufgabe. Je mehr an solchen Mitteln flüssig gemacht wird, um so mehr hebt sich die Möglichkeit, Volksvorstellungen und andere der künstlerischen Erziehung dienende Einrichtungen auszubauen.

Geschähe eine derartige Förderung des öffentlichen Theaterwesens, so würde das Theater in einer ganz anderen Weise reine und große Kunst pflegen können. Bis aber die Grundzüge einer solchen Neuorganisation fertig gestellt sein werden, wird das Theater die Erledigung aller Fragen mehr oder weniger nebensächlicher Art zurückstellen, auch wenn es ihre Erledigung als im Interesse der Kunst liegend anerkennen wird.

Fragte jemand, ob es in der Tat praktische Bühnenleiter gebe, die sich vor den Forderungen der gebildeten Kreise verschlössen, so würde man zum Teil auf einen Aufsatz verweisen dürfen, den der Intendant des Darmstädter Hoftheaters, Dr. Eger, vor einiger Zeit im D. Tgbl. (vorher soll die Arbeit in der Wiener N. Fr. Pr. erschienen sein) veröffentlicht hat. Eger ist selbstverständlich weit davon entfernt, der Pflege des Schundes das Wort zu reden. Aber er nimmt doch z. B. aus der unbestreitbaren Tatsache, daß sich im Publikum eine gewisse Vorliebe für die humoristische Darstellung anekdotischer Kriegserlebnisse zeige, das Recht für das Theater in Anspruch, wenigstens zunächst diese Richtung „auszumünzen" (!). „Die Zeit wird wieder kommen, wo die erziehliche Aufgabe des Theaters in den Vordergrund gestellt werden kann. Im Augenblicke soll das Theater in erster Linie erheitern und zerstreuen, was ja am Ende in Tagen wie diesen auch nicht so wenig bedeutet.". Das ist eine unbestreitbare Wahrheit. Da Dr. Eger aber an einer anderen Stelle des Aufsatzes sagt, daß die Verhältnisse sich auch nach erfolgtem Frieden doch wohl nicht rasch ändern würden, da er ein Programm aufstellt, das uns die Klassiker und das leichtere Gebiet, die Operette, die Franzosen und Italiener verheißt, so wird man daraus entnehmen dürfen, daß der Leiter des Darmstädter Hoftheaters in Wahrheit an keinerlei grundsätzliche Abänderung des Spielplans denkt. In der kommenden Friedenszeit soll alles wieder werden, wie es war: das scheint mir in der Tat die Quintessenz seiner Ausführungen zu sein. Damit ist uns, dem Publikum, aber durchaus nicht gedient. Sind wir unsererseits gewillt, alles zur materiellen Förderung des Theaterbetriebes zu tun, so können wir verlangen, mit unseren Wünschen gehört zu werden. Diese Wünsche sind keineswegs utopistisch überspannter Art, sie sind aus dem Bewußtsein geboren, daß das deutsche Theater seine Pflicht gegenüber dem deutschen Kulturschatze nicht in dem nötigen Maße tut, daß viel zu viel Partei- und Cliquenwirtschaft beim Theater herrscht, eine Wirtschaft, die eine Reihe von Tondichtern materiell und nicht weniger ideell schädigt. Bis jetzt hat das deutsche Publikum sich die Geschmacksrichtung der Bühnenleitungen gefallen lassen müssen und war willenlos allem dem preisgegeben, was ihm vorgesetzt oder vorenthalten wurde. Es wird allerhöchste Zeit, daß allgemein die Gefahr erkannt werde, die darin liegt, daß ernstes Schaffen sich nicht voll entfalten kann, weil ihm keine fürstliche, intendantliche oder kapellmeisterliche Gnadensonne leuchtet, es wird Zeit, daß das Publikum begreife, daß unser Kulturbesitz der Vergangenheit und Gegenwart uns nicht vorenthalten werden darf, ob er gleich einem Theatermachthaber nicht paßt. Es gilt mit einem Worte, der drohenden Versumpfung des Theaters vorzubeugen. Tun alle ihre Pflicht, Publikum und Theater, so kann und wird die Gefahr beschworen werden, sonst nicht. Das Theater eine Stätte der Plutokratie und des Snobismus — das wäre in der Tat ein trauriger Schutz des Erbes Richard Wagners und seiner flammenden Worte, die Ehre der deutschen Kunst zu wahren.

Der Deutsche Bühnenverein hat beschlossen, Werke des feindlichen Auslandes, deren Verfasser sich gegen Deutschland und seine Kultur nicht im Sinne törichter und undankbarer Schwätzer, wie Saint-Saëns einer ist, geäußert haben, vom Spielplane nicht auszuschließen. Ich verstehe und billige den Standpunkt. Aber ich meine, in Zukunft müsse doch der deutsche Dichter und Musiker auf der Bühne des Deutschen Reiches das erste Wort haben. Auch dann, wenn mit dem Werke eines Ausländers sich eine gewisse Sensation verbinden sollte, die dem eines deutschen Meisters vielleicht fehlt.

Betrachten die Bühnenleiter das Theater als geschäftliche Unternehmungen, so ist es Sache der Gebildeten, nicht diesen Standpunkt blind zu bekämpfen, sondern nachzuweisen, daß sich ihm gar wohl der andere verbinden läßt, das Theater der Erfüllung kultureller Pflichten gegenüber der Gesamtheit entgegen zu führen. Mehr als je wird es also geboten erscheinen, für das deutsche Theater einen Normal-Spielplan zu entwerfen, der den Schätzen der Vergangenheit und Gegenwart in gleicher Weise gerecht wird, diese Schätze, die einen wesentlichen Teil unseres nationalen Besitzes ausmachen, in der denkbar besten Form aufzuführen und uns nicht aus Laune oder Willkür um Werke zu bringen, auf die wir einen Anspruch haben, nicht bloß zu haben glauben.

Von Bach bis Brahms.

Ungedruckte Briefe und Schriftstücke deutscher Meister, mitgeteilt und erläutert von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

Als ich die folgende kleine Sammlung von Briefen deutscher Meister von Bach bis Brahms, d. h. aus der Zeit des entschiedenen Uebergewichtes der deutschen Kunst über die ausländische, vorbereitete und anlegte, mußte ich von neuem über die alte Wahrheit staunen, wie reich unser Vaterland und wie arm im Vergleiche damit das Ausland in dieser großen Zeitspanne an wirklichen Meistern unserer schönen Kunst war. Johann Sebastian Bach, Carl Maria von Weber, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann, Wagner und Brahms, von denen ich hier eine Anzahl schöner Schriftstücke zu bieten vermag, wahrlich schon eine ansehnliche Reihe deutscher Großmeister, wozu in Karl Stamitz, Albert Lortzing, Konradin Kreutzer und Otto Nicolai noch ein paar Meister treten, die auch noch allerhand Hochachtung verdienen. Dabei kann ich leider von unseren eigentlichen Großmeistern nur eben die knappe Hälfte zu Worte kommen lassen; denn es fehlen keine geringeren als Händel, Gluck, Johann Stamitz, Haydn, Mozart, Beethoven und Schubert, um am reichen deutschen Musikerhimmel „Stern bei Stern" zu sehen, ganz zu schweigen von den vielen auch noch mit goldenen Lettern zu schreibenden Namen derer, die mit jenen „erst in zweiter Linie" in Frage kommenden Meistern auf gleicher Stufe stehen. Ein Schreiben von Paul Wranitzky, einem erst wieder nach diesen Meistern kommenden, aber immer noch tüchtigen Praktiker, wurde lediglich seines Empfängers Beethoven halber hier mit eingereiht. Immerhin könnte schon so ein kleiner „Rückblick auf die deutsche Musik der letzten zwei Jahrhunderte", wie

er hier an der Hand von Meisterbriefen gewährt wird, unseren Feinden ernstlich zu denken geben, ob es möglich sei, schon jetzt, geschweige denn dauernd, ohne die deutschen Meister auf den Konzert- und Theaterzetteln auszukommen. Diese Verluste werden wohl — wie wahrscheinlich die großen russischen in den Karpathen — nicht zu ersetzen sein.

Ueber die Wiedergabe der Briefe nur die folgenden Bemerkungen: Soweit mir die Urschrift vorlag, suchte ich, auch in der Rechtschreibung und Zeichensetzung, der Vorlage nach Möglichkeit gerecht zu werden; die Erläuterungen wurden auf das Notwendigste beschränkt. Wo keine Adresse mitgeteilt wird, ist diese in den meisten Fällen nicht auf den Brief geschrieben und der Umschlag nicht vorhanden.

Ueber die Auswahl der Briefe nur den folgenden Hauptleitsatz: Jedes einzelne Stück sollte irgendeine wichtige Seite der Persönlichkeit seines Schreibers beleuchten oder doch wenigstens mit einem seiner wichtigsten Werke in Verbindung stehen. Beispielsweise wird man Karl Stamitz als Musiker unruhigen Wanderblutes, Weber und Brahms von der Seite des Humors, Lortzing und Nicolai im Kampfe mit dem Dasein sehen. Einzige Ausnahmen sind in dieser Hinsicht zwei Quittungen von Bach, wenn anders man nicht seinen Hinweis auf die Thomasschule dazu rechnen will, und das Schreiben von Wranitzky, das nicht seinen Verfasser, sondern den Empfänger Beethoven besonders beleuchtet. Ich gestehe gerne, daß ich hier die beiden Quittungen in Ermangelung eines sonstigen wichtigen Schriftstückes von Bach mitteile, um den „Urvater der Harmonie" wenigstens mit vertreten zu sehen; in Hinsicht auf Wranitzkys Schreiben brauche ich wohl nach dem schon Mitgeteilten nicht erst den Grund seiner Einreihung anzugeben.

* * *

I.
Zwei Quittungen von Johann Sebastian Bach.

Die beiden folgenden, ganz eigenhändigen Quittungen Bachs aus dem Besitze von Josef Liebeskind in Leipzig entstammen allem Anscheine nach einem Rechnungsbüchlein der Leipziger Thomaskirche, das über eine „Nathanische Stiftung" geführt wurde; sie sind nämlich auf die Vorder- und Rückseite eines einzigen kleinen beschnittenen Blattes geschrieben. Ihr Wortlaut ist dieser:

„Mehrmahle erwehnter Herr Martin Simon Hilli [?] als der Zeit Inspector des Nathanische[n] Legati, hat heute dato die gewöhnlichen 5 Gulden aus besagtem legato vor die Thomas Schule wegen des in besagter Kirche abgesungenen Leichen gedächtnißes abermahle[n] richtig an mir gezahlet; gestalte solches hiemit eigenhändig bescheiniget, und darüber quittiret wird.

Leipzig. d. 26. Octobr. 1742.

Joh: Seb: Bach
Königl. HoffCompositeur."

„Dem alljährl. Legato, genandt d. Nathanische, hat nach Absterb[en] des vorig[en] Inspect: H. Hillers [?], der nunmehr. Inspect: H. Christoph Eulenberg [?] vermittelst Auszahlung derer legirt[en] fünf Meiß. [Meißener] Gulden, so vor Absingens eines Sterbe Liedes am Sabine Tag gestiftet worden, eine völlige Genüge gethan; So hiemit bescheiniget und darüber quittiret wird.

Leipzig. d. 27. Octobr. 1744.

Joh: Seb: Bach."

Nähere Erklärungen können hierzu nicht geboten werden. Es bedarf deren auch kaum. Nur sei erwähnt, daß die ziemlich undeutlich geschriebenen Namen Hilli [?] und Hiller [?] natürlich die gleiche Person bedeuten.

* * *

II.
Karl Stamitz an ?

Von Karl Stamitz (1746—1801), einem der Bedeutendsten, die in dem von seinem Vater Johann Stamitz begründeten Mannheimer Stil geschrieben haben, dürfte bisher noch kein Brief bekannt geworden sein. Ich fand gleichfalls in Leipziger Besitz ein schönes ausführliches Schreiben, das einmal äußerlich den Musiker kennzeichnet, dem es leichter fiel, Noten als Buchstaben zu schreiben — es ist mit ersichtlicher Mühe in stark verschnörkelter Schrift hingemalt —, dann aber manches Wissenswerte zu seiner Lebensbeschreibung verrät. Es möge gleich ohne weiteres hier folgen:

„Hamburg d. 22ten juny 1785.

Hochwohl Edelgebohrner
Hochgeehrter Herr!

Verzeihen sie gütigst der freyheit welche ich mir gebrauche ihnen mit gegenwärtigen Zeilen überlästig zu fallen Herr Dengl mein sehr guter freund welcher mich zuviel von dero gütigste auf Nahm versicherte, solches mich um so vielmehr veranlasset ihnen beschwerlich darffen zu fallen mit der bitte, mir dero gütigste unterweissung zu ertheilen wie es im sommer in Piermont aussihet, und auf welche beste arth in diesem platz man etwas rühmliches profitiren könte; ich bin zwahr alle sommer zeit [seit] einigen jahren in Spa, alwo ich meine geschöfften mit Concert geben sehr wohl mache, indeme das Entrée mir eine Carolin betzahlt wird. Nun weilen ich anjetzo so Nahe bey Piermont bin, so wolte mich Herr Dengl absolute dazu bereden hin zu gehen, und mich versichret so es möglich, das mir eben so wohl alldorten, als wie in Spa, auch dieser preiß und noch mit vergnügen bezahlt wird werden. —

zudeme auch der Durchl. Fürst Waldeck liebt gegen Talenten sich großmüthig zu erzeigen.

Herr Dengl beliebte mich auch mit seiner ghbsten [gehorsambsten] Empfehlung an Euer Hochwohl Edlgb: zu beschwehren, mit der bitte, ihme gütigst verzeihen zu wollen, das er ihnen so lange nicht geschrieben, indeme er anjetzo zu viel zu thun hat mit der Comedie, ich muß es wirklich auch gestehen, so Dengl nicht spiehlt, fehlt es eben so in dem schauspiel stük, gleichwie das Faltz in der Fuge, meinen Beyfall, ist der geringste welchen ich ihm gebe, allein das ganze hamburger Publicum schätzet erst seine Talenten hoch.

Noch darff ich sagen das er viel schuld daran das ich mich in hamburg anjetzo Nieder setze, und auch durch Theatral Composition, als wie durch meine wenige instrumental Musik in der welt bekannt zu Machen gedenke, und werde Künfftigen winter meine erste opera alhier auf führen lassen, wobey ich mein bestes thun werde meine wenige reputation zu erhalten.

Ich habe die Ehre zu seyn mit vollkommenester Hochachtung.

von Ewer Hochwohl Edlgebohren
Hochgeehrten Herrn!
dero ghbst [gerhorsambst] Ergbste Diner
Charles Stamitz
Logirt in der gleinen johannis straß bey
Hern Luther barbirer.

NB: bitte gütigst um mich mit dero baldigste antwort zu beehren."

Für wen dieser Brief bestimmt war, ist nicht angegeben. Doch vermute ich mit dem Anspruche auf ziemliche Sicherheit, daß der Theaterdirektor Großmann, der mit seiner Theatertruppe, wie in Bonn und anderen rheinischen Städten, so auch zuweilen in Pyrmont auftrat, der Empfänger war. Diese Wahrscheinlichkeit ist deshalb so groß, weil die Sammlung, der das Schreiben entstammt, noch eine große Anzahl anderer an ihn gerichteten Briefe enthält.

Karl Stamitz wurde am 7. Mai 1746 als ältester Sohn von Johann Stamitz geboren. Er war Schüler seines Vaters und (nach dessen Tode 1761) Cannabichs und bildete sich besonders zum Virtuosen auf der Viola d'amour aus. Im Jahre 1767 trat er in die Mannheimer Kapelle ein, führte aber seit 1770 ein unruhiges Leben, indem er es kaum länger als ein paar Jahre an einem Orte aushielt. Er besuchte — zum Teil wiederholt — Paris, London und Petersburg. In Paris war er 1785 Konzertmeister des Herzogs von Noailles. Ob dieser Brief vor oder nach diesem Pariser Aufenthalt geschrieben sei, ist unsicher, wahrscheinlich aber doch nachher. Wir erfahren daraus zum ersten Male, daß Stamitz auch nach Hamburg gekommen ist, desgleichen, daß er sommers in Spaa Konzerte gab. Der von ihm so hochgeschätzte Freund Dengl ist eine mir unbekannte Schauspielergröße.

Seit 1785 machte Stamitz Konzertreisen durch Deutschland und Oesterreich, ließ sich einige Zeit in Nürnberg nieder, war 1787 Konzertmeister des Fürsten Hohenlohe-Schillingsfürst, leitete 1789/90 die Liebhaberkonzerte zu Kassel, reiste dann wieder in Rußland und ließ sich endlich 1794 als Konzertmeister in Jena nieder, wo er am 8. November 1801 starb. Seine beiden Opern hießen: „Der verliebte Vormund", die vielleicht in dem Briefe gemeint ist — sie soll aber zum ersten Male in Frankfurt aufgeführt worden sein — und „Dardanus", deren Erstaufführung in Petersburg stattfand.

* * *

III.
Paul Wranitzky an L. van Beethoven.

Man gestatte mir, hier auch ein Schreiben eines alten Herren zweiter oder dritter Güte, streng genommen also keines deutschen Meisters, einzureihen. Jedenfalls entschuldigt nicht allein der schon genannte Umstand, daß sein Empfänger kein Geringerer als Beethoven ist, dieses Vorgehen, sondern es wird deshalb wohl sogar sehr willkommen geheißen werden. Dazu tritt noch zweierlei: Einmal stammt das Schreiben aus einer Zeit, aus der die Briefe an Beethoven zu den größten Seltenheiten gehören — nämlich vor 1800 —, dann ist außer Wranitzky, von dem wir auch noch keinen Brief an den Meister kennen, noch Antonio Salieri mitunterzeichnet, von dessen persönlichen Beziehungen zu Beethoven, obgleich dieser eine Zeitlang sein Schüler war, keine Briefe oder sonstige Schriftstücke vorhanden sind. Abgefaßt ist das mitzuteilende

Schreiben, die Unterschrift Salieris ausgenommen, freilich ausschließlich von Wranitzky; es besteht aus einem schönen vierseitigen Bogen im Kanzleiformat, hat das Siegel der Wiener Witwen- und Waisengesellschaft und ist wiederum schon lange im Besitze von Josef Liebeskind in Leipzig. Es lautet:

[Außen:]

An Herrn van
Betthoven.

*

„H. van Bethoven
Schazbahrester Herr!

Die musikalische Wittwen und Waisen Gesellschaft giebt sich die Ehre, Ihnen beyliegend mit einem freyen Billet zu allen künftigen Akademien aufzuwarten; Sie belieben solches jedesmal nur vorzuzeigen, und wieder zu behalten.

Verzeihen Sie, daß die Sozietaet, der die Versorgung ihrer Wittwen und Waisen am Herzen liegt, nicht anders, als eben so für Dero ihr bereits erwiesene Dienste, sich dankbahr zeigen kann: Nehmen Sie dieses als ihren guten Willen an, und sind Sie so gütig die Wittwen und Waisen der Sozietaet auch ins künftige durch Ihre vortrefliche Talente unterstützen zu wollen.

Ewig bleibt Ihnen verpflichtet

Die musikalische Wittwen
und Waisen Gesellschaft.
Paul Wranizky
derzeit Sekretär derselb:

Ex concl: Sessionis de dato 20ma January 797.
Wien d. 10ten Februar a. c.
Ant. Salieri m. d. [?]"

Der Schreiber dieser Urkunde, Paul Wranitzky (1756—1808), war seinerzeit ein bekannter Wiener Tonsetzer. Nachdem er unter Haydn die Stelle eines Geigers in der Kapelle des Fürsten Esterházy in Eisenstadt innegehabt hatte, wurde er 1785 als Kapellmeister an das Hofopernorchester nach Wien berufen. Von ihm stammen eine große Anzahl Opern, Schauspielmusiken und Ballette, die damals häufig und zwar natürlich vornehmlich in Wien gegeben wurden; außerdem betätigte er sich noch in fast allen Gattungen als überaus fruchtbarer Tonsetzer.

Wie man aus obigem Schreiben sieht, war Wranitzky auch Sekretär der Gesellschaft, die im Burgtheater für den Pensionsfonds der Witwen und Waisen von Tonkünstlern ihre Konzerte veranstaltete. Deren Leitung lag fast ausschließlich in den Händen Antonio Salieris. In diesen Veranstaltungen war es auch, wo Beethoven zum ersten Male nach seiner Uebersiedelung nach Wien vor die Oeffentlichkeit trat: Ende März 1795 spielte er hier sein C dur-Konzert. Die nächsten, uns bekannten Konzerte dieser Art, wobei Beethoven mitwirkte, fanden zwar erst am 23. Dezember 1797 und am 1. und 2. April 1798 statt, wir dürfen aber auf Grund dieses Briefes wenigstens vermuten, daß es wieder mindestens einmal inzwischen der Fall gewesen war.

* * *

IV.

Carl Maria von Weber an C. H. Stobwasser und Franz Hauser.

Von den beiden Briefen Carl Maria von Webers stammt der erste aus der Zeit kurz nach der Uraufführung des „Freischützen", die in Berlin am 18. Juni 1821 stattfand. Er ist in der Urschrift in Leipziger Besitz. Der zweite, den ich nach einer gleichfalls in Leipziger Besitz bewahrten Abschrift mitteile, beschäftigt sich, fast genau ein Jahr vor dem Tode des Schreibers aufgesetzt, vorwiegend mit beruflichen Angelegenheiten. Auf dieser Abschrift findet sich vermerkt: „Das Original Masseangeli zu Neapel übersandt 27/7. 1870."

Der erste spiegelt die prächtigste Laune des Tondichters wieder. Er ist an Christian Heinrich Stobwasser in Berlin, den Besitzer einer großen Fabrik von Lackwaren, gerichtet. Weber hatte sich, wie der Inhalt des Schreibens ergibt, an ihn gewandt, um eine Schnupfdose zu erstehen. Stobwasser schenkte sie ihm, und zwar ein ganz besonders schönes Stück, das allem Anscheine nach sogar zugleich eine Spieldose darstellte.

Hier das lustige Schreiben:

[Außen:]

Herrn
C. H. Stobwasser
Wohlgebohren
Im eigenen Hause. Wilhelmstraße
frey. Berlin

*

„Welche freudige Ueberraschung, mein verehrter Freund gewährte mir das treffliche Nießekraut Staubschachteldeckel Vieh Tonspiel. Herr Grünbaum hatte mich schon lüstern danach gemacht, aber diese Aufführung übertraf doch meine Erwartung, u. bewährt aufs neue Ihre schon anerkannte Phantasie und Erfindungsvermögen. Die Riesenperson steht vor mir auf dem Schreibtische, und nöthigt mir bei jeder Prise ein herzliches Lachen ab. Dieß ist schon hohen Dankes werth, denn in der Regel passirt bei mir nicht viel was mir ein erheiterndes Lächeln abgewänne. Da ich nun eben an einer komischen Oper schreibe, so wird die Dose von unbezweifeltem Einfluß auf meine Arbeit sein, und wenn Sie nun hin wiederum später diese Oper hören, so können Sie ganz füglich bei manchem vielleicht erheiternden Gedanken eine Art von Mit-Vater-Recht gelten[d] machen.

Uebrigens haben Sie mich durch Ihre Güte mir die Dose zum Geschenk zu machen, beschämt. Auch ohne dieß wäre sie mir stets ein liebes Andenken an Sie gewesen. Auf diese Weise darf ich nun künftig nicht wieder mit einer Idee, oder Bestellung kommen, oder muß es dann kluger machen, mich an die Handlung halten, und den Gebieter und Schöpfer derselben links liegen lassen.

Bedankt sollen Sie aber schönstens sein, und wenn Sie einmal den Bären brauchen können, so disponiren Sie über den dankbaren Pez.

Mit herzlicher Freundschaft
Dresden d: 25^t 8^t 1821. Ihr
C. M. v. Weber."

Ein ganz fertiges Bild kann man sich hiernach von dem Geschenke zwar nicht machen; es kommt darauf auch gar nicht so sehr an wie auf den erheiternden Eindruck des ganzen Briefes. Es soll noch hinzugefügt werden, daß der am Anfange genannte „Herr Grünbaum" wahrscheinlich der Tenorsänger Johann Christoph Grünbaum (1787—1870) ist, der mit der Sängerin Therese Müller, der Tochter des früher sehr bekannten Singspieltonsetzers Wenzel Müller, verheiratet war; ferner, daß die komische Oper, woran Weber gerade arbeitete, „Die drei Pintos" sind, die unvollendet blieben und von Gustav Mahler überarbeitet und vollendet wurden.

*

Der Empfänger des anderen hier mitzuteilenden Weber-Briefes war der seinerzeit hochgeschätzte Baritonsänger Franz Hauser. Am 12. Januar 1794 zu Krasowitz bei Prag geboren, war er Schüler von Wenzel Tomaschek in Prag, darauf an den Theatern in Prag, Kassel, Dresden, Wien, London, Berlin und Breslau tätig, um 1837 die Bühnenlaufbahn aufzustecken und als Gesanglehrer zu wirken. Er starb am 14. August 1870 in Freiburg i. B. Da er nach unserem Briefe schon sächsischer Hofopernsänger war, werden wir uns vorstellen müssen, daß sein und seiner Familie Aufenthalt in Kassel, wohin das Schreiben gerichtet ist, diesmal nur vorübergehend war.

[Außen:]

Dem k. sächs. Hofopernsänger
Herrn Hauser
Wohlgeb.
zu
Cassel.

*

„Ich begrüße Sie, mein lieber Freund, mit dem herzlichsten Wunsche, daß diese Zeilen Sie recht fröhlich und gesund im Kreise der Ihrigen finden mögen, und belästige Sie zugleich mit einem kleinen Auftrage. Ich finde es am besten, daß wir Partitur und Buch des Rossinischen Barbier von Cassel beziehen und ersuche Sie daher meinen theuren Freund Spohr nebst einem freundschaftlichst achtungsvollen Gruß um die Erlaubniß zur Copiatur zu ersuchen; Buch und Partitur abschreiben zu lassen und wenn es Sie nicht genirt, gleich selbst mitzubringen. Die gemachten Auslagen werden Ihnen hier sogleich wieder erstattet werden.

Recht begierig bin ich, von Ihnen bald mündlich zu hören, wie es meinem guten Gerstäcker geht, den ich nebst den seinigen recht herzlichst zu grüßen bitte. Wir haben unterdessen den traurigen Fall gehabt, den armen Hellwig nach dem Sonnenstein bringen zu müssen. Doch ist nicht alle Hoffnung zu seiner Wiedergenesung verloren. Uebrigens geht alles bei uns im alten Gleise. Bringen Sie Ihrer geehrten Hausfrau meinen besten Gruß und glauben Sie mich mit Achtung und Freundschaft

Ihr
ergebenster
Dresden den 7. Juni 1825. C. M. v. Weber."

Weber kannte seinen „teuren Freund Spohr", der bekanntlich in Kassel Hofkapellmeister war — er hatte die Stelle auf Webers Empfehlung hin erhalten — schon von Jugend auf. Sie waren zum ersten Male im Jahre 1807 miteinander in Stuttgart zusammengekommen; Weber war hier in Diensten des Herzogs Ludwig von Württemberg gewesen und Spohr hatte sich auf Konzertreisen befunden. Dieser betont in seiner Selbstbiographie, daß er mit Weber von da bis zu dessen Tode stets in freundschaftlicher Verbindung geblieben sei.

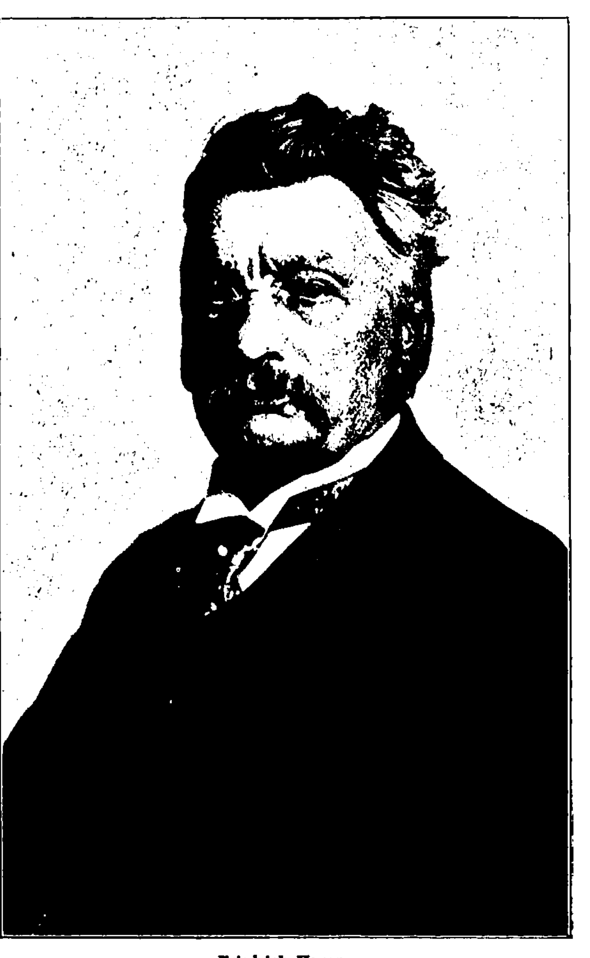
Die beiden in dem Briefe sonst erwähnten Personen sind der Tenorist Gerstäcker, der von der Dresdener Hofoper nach Kassel gegangen war, und der Dresdener Spielleiter Hellwig, der also das Unglück gehabt hatte, irrsinnig zu werden. (Auf dem Sonnenstein, an der Elbe oberhalb Dresden, befindet sich eine Irrenanstalt.) (Forts. folgt.)

Friedrich Hegar.

(Geboren 11. Oktober 1841 in Basel.)

Von K. FRANK (Danzig).

Der 75. Geburtstag Hegars, des Altmeisters und Klassikers auf dem Gebiet des Männergesanges, gibt eine willkommene Veranlassung, seiner Verdienste und seiner eigenartigen Bedeutung als Komponist zu gedenken. Hegars Schaffensperiode gestaltete sich zu einer Epoche der Männerchorliteratur, der es gelang, die Ziele der Männergesangvereine höher zu stellen und ihr künstlerisches Wirken auf jene Stufe zu erheben, die ihr zugleich eine gewisse, vorher versagte Anerkennung von Gleichberechtigung erbrachte. Das biedere Liedertafeltum, die Beschränkung auf ein tiefstehendes Niveau, das musikalisch Veranlagte nicht befriedigen konnte, die Verlegung des Schwerpunktes auf das Gesellschaftliche statt auf das Künstlerische, hat unsere modernen Komponisten nicht veranlassen können, sich auf ein Gebiet zu begeben, das früher nicht jene Achtung genoß, die ihm bei einer künstlerischen Pflege zusteht. In die Zeit des Bestrebens, zahllose Vereine ins Ungemessene erstehen zu lassen, die selbstverständlich in ihrer verschiedenartigen und zufälligen Zusammensetzung auch verschiedene Ziele verfolgen mußten (welche sich nicht immer alle unter dem Titel „Kunst" rubrizieren ließen), erschienen wie ein Mahnruf Hegars hochbedeutende Männerchorkompositionen, die dieser Literatur eine ganz andere Richtung geben sollten. In Hegars im Balladenstil gehaltenen Männerchören bewundern wir nicht allein die überzeugende dramatische Kraft, die fortreißende Großzügigkeit der ganzen Anlage, die meisterhafte und kühne Behandlung des vierstimmigen Satzes, die auf diesem Gebiete früher noch niemals in derartig souveräner Beherrschung in Erscheinung trat, wir erblicken in ihnen auch die willkommene Stellungnahme gegen eine überwuchernde Tendenz, die mit dem Schein der bequemen Volkstümlichkeit einer gefährlichen Verflachung zusteuerte. Hegar wendet sich nur an die wirklich leistungsfähigen Gesangvereine, und die ihn ignorieren oder ignorieren müssen, bezeugen damit ihre eigene Minderwertigkeit. Seine Chöre setzen nicht allein stimmbegabte, sondern auch musikalische, treffsichere Sänger voraus; eine mindere Qualität ist ihnen nicht gewachsen. Und mit dieser Forderung legte Hegar auch ein musikalisches Glaubensbekenntnis ab, auf welcher Stufe stehend er sich die Interpreten seiner Chorkompositionen denkt und wünscht.



Friedrich Hegar.
Photogr. Hug & Co., Zürich.

Es ist viel vom Volkslied und vom deutschen Lied gefabelt worden. Die frühere Bedeutung des Volksliedes wird gewiß kein Kunstverständiger herabsetzen wollen und können, aber ebensowenig dürften sich intelligente Führer von Gesangvereinen finden, die das Gesangsniveau ihrer Vereine ganz in die Sphäre des Volksliedes einschnüren ließen. Unser heutiges, hochentwickeltes Musikempfinden kann nicht gewaltsam zurückgeschraubt werden auf den Ton eines naiven Musikausdruckes; vorübergehend könnte uns vielleicht der Klang aus längstverklungenen Zeiten noch reizen, uns ganz zu erfüllen vermag er aber nicht. In richtiger Erkenntnis einer gewissen Stagnation auf dem Gebiet des Männergesanges, eines Zurückbleibens gegenüber der allgemein fortschreitenden Kunstentwicklung, war es Hegar, der mit fester Entschlossenheit einer Sängerschaft ihre Zukunftswege wies, die sich in ebenso stolzer, wie abgebrauchter Berufung auf das „Deutsche Lied" (bei dessen Zitierung der Musiker eigentlich nur an Schubert und nicht an die Legion komponierender Dilettanten denken muß) in unantastbar sicherster künstlerischer Obhut wähnte.

Friedrich Hegar (einst Schüler des Leipziger Konservatoriums), den die Züricher Universität im Jahre 1889 in Anerkennung seiner hohen Verdienste zum Dr. phil. hon. c. ernannte, lebt seit dem Jahre 1865 in Zürich, wo er als Dirigent der Abonnementskonzerte und Direktor des Konservatoriums Hervorragendes leistete. Vor wenigen Jahren legte er diese Stellungen nieder, obwohl ihm heute noch eine selten bescheidene Frische zur Seite steht, die sich in seiner vor zwei Jahren, anläßlich der Einweihung des neuen Züricher Universitätsgebäudes, komponierten Kantate so überraschend bemerkbar machte.

Möge Hegars segensreicher Einfluß auf diese Art des „Deutschen Liedes" weiter seine Früchte tragen, dem Jubilar zur Freude, der Sängerschaft zu künstlerischer Anregung.

* * *

Es liegt für alle die, welche angesichts der verworrenen Zustände der modernen Tonkunst an der Zukunft verzweifeln möchten, ein gewisser Trost in der Tatsache, daß die beiden bedeutendsten Musiker der Schweiz, *Friedrich Hegar* und *Hans Huber*, die beide in der deutschen Klassik und Romantik ihren Ausgangspunkt nahmen, noch immer an der ersten Stelle des schweizerischen Musiklebens stehen, eines Musiklebens, dem niemand Rückständigkeit nachsagen kann. Möge der Tag noch ferne sein, an dem es gilt, die ganze Summe des Wirkens dieser beiden Männer zu bestimmen! Von Hegars Schöpfungen wird außer den großen Werken für Männerchor das eine oder andere vielleicht dem Wandel der Zeiten nicht Trotz zu bieten vermögen, das eine aber darf als sicher gelten, daß sein Wirken für seine engere Heimat geradezu von kultureller Bedeutung war, von einer Bedeutung, die auch auf Deutschland zurückstrahlte, wo der Meister mit seinen Arbeiten fast ebenso heimisch geworden ist wie im eigenen Lande, das in vielen seiner besten Söhne, so in Gottfr. Keller, Konr. Ferd. Meyer und Arnold Böcklin dem Deutschen einen nicht geringen, dankbar empfangenen Teil seines geistigen Besitzes geschenkt hat. *(Die Schriftleitung.)*

Anton Beer-Walbrunn.

(Schluß.)



Levi, Zumpe und einigen Freunden verdanke ich neben der unablässigen Lektüre Wagners Schriften, dem eindringendsten Studium seiner späteren Partituren, dem ungezählten Anhören derselben bei Proben und Aufführungen, sowie dem Besuche von Bayreuth die rechte Stellung zu den letzten Werken (Ring bis Parsifal). Wagner erschien mir von da an als der „Rubens der Musik", und es machte mir Vergnügen, beide gewaltige Erscheinungen immer wieder zu „vergleichen", wozu ich in München so herrliche Gelegenheit hatte. Das Münchener Hoftheater erschloß mir auch das Verständnis und die Liebe für Mozart. Ich hatte von Kindheit an viel Mozart gespielt und mich mit allen seinen Werken beschäftigt, ohne eigentlich je recht davon ergriffen gewesen zu sein. Beethoven und der „frühe" Wagner verdrängten ihn, ließen ihn vielmehr bei mir nicht „aufkommen". Er erschien mir nicht kühn, groß und gewaltig. Erst die wundervollen Opernaufführungen unter Levi, Fischer und Richard Strauß und jene der Symphonien und Kammermusik brachen das Eis. Man muß „alt" sein, um Mozart ganz erfassen zu können. Jetzt ist er der Meister, den ich neben J. S. Bach am meisten liebe und ohne den ich nicht leben möchte. Alle übrigen Meister, von Händel und Haydn bis zum frühen Wagner, Liszt und Brahms bereiteten mir, Bach vielleicht ausgenommen, nicht annähernd die gleichen Schwierigkeiten des Verständnisses.

In der Bibliothek des Grafen Schack fielen mir die Werke des Cervantes in die Hände und schleunigst machte ich mich mit dem Schriftsteller Gg. Fuchs an den Entwurf zum „Don Quijote". Wir hatten die Ueberzeugung, daß hier ein höchst wirksamer Opernstoff vorläge, wenn der Held im rein menschlichen Sinne aufgefaßt würde. Wir sahen in ihm den nach Taten und Liebe ringenden Träumer, der von dem Wahn befangen, ein großes Lebenswerk auf

zurichten, dadurch Liebe und Weib zu erringen sich sehnt, durch seinen idealen, wahnbefangenen Sinn jedoch von der Menge verlacht, als Leidender und sozial unmöglicher Mensch von den Edlen und Einsichtigen bemitleidet wird und geheilt werden möchte. Ich habe das große und ungemein schwierige Werk, das das Problem des „Tragikomischen" meines Wissens zum ersten Male mit Konsequenz durchführt, in mehreren Jahren mit Unterbrechung geschaffen. Ursprünglich wollte ich Dresden, das zu Beginn des 20. Jahrhunderts unter Schuch eine wundervolle Bühne besaß, für die Uraufführung gewinnen. Ich spielte Schuch auch Teile des Werkes vor. Allein der fatale Umstand, daß Schuch kurz vorher mit einem anderen „Don Quijote" ungünstige Erfahrungen gemacht hatte, ließ ihn zu keiner rechten Entscheidung kommen, und die Sache verlief im Sande. Inzwischen hatte München einen Meister der Direktionskunst gewonnen, der für mich von höchster Bedeutung wurde. Ehe Felix Mottl nach München kam, erhielt ich unter Stavenhagens Direktion der Königl. Akademie der Tonkunst eine Professur für Klavier, Harmonielehre, Kontrapunkt und Komposition an diesem Institute (1901). Seltsamerweise kurz nachher das Angebot einer Dirigentenstelle, das ich ebenso seltsamerweise ausschlug. Die neue Stellung ermöglichte mir den langgenährten Wunsch, ein Heim zu gründen und zu heiraten (1904). Stavenhagen, dem ich neben Felix Berber die glänzende Einführung eines meiner erfolgreichsten Kammermusikwerke, der Violinsonate op. 30 verdanke, folgte einem Rufe nach Genf, und Mottl übernahm mit der Leitung der Hofbühnen auch die Direktion der Akademie der Tonkunst. So hatte ich das große Glück, dem genialen Musiker näher zu treten. Es war im Juni 1907, als ich von ihm aufgefordert wurde, im Hoftheater mein Werk vorzuspielen. Wer war glücklicher als ich und mein Textdichter! Wir verfügten uns ins Theater, das Vorspiel fand vor Speidel, Mottl und Oberregisseur Fuchs statt, und gleich darauf erfolgte die Annahme des Werkes. Am 1. Januar 1908 kam die Uraufführung zustande, allerdings nach langen, oft durch auffallende „Hindernisse" unterbrochenen Proben. Ich hatte alle diese Proben mitgemacht, mit dem Chor, dem Orchester und allen Sängern, speziell mit dem Vertreter der Titelpartie, Kammersänger Feinhals, studiert. Die Aufführung selbst, mit Mottl und Oberregisseur Fuchs an der Spitze, war eine vorzügliche Leistung. Feinhals, als Don Quijote, bot darstellerisch und gesanglich geradezu eine geniale Tat, die wohl nicht übertroffen werden kann. Das Publikum bereitete dem Werke einen großen warmen Erfolg, die Kritik degradierte ihn großenteils zu einem „Achtungserfolg", sprach es aber nach weiteren Aufführungen aus, daß das Stück seine Vorzüge habe und von Hören zu Hören immer mehr gewinne. Unter Mottl erlebte es vier Aufführungen. Nach Mottls leider so bald erfolgtem Tode wurde es nach einigen Jahren unter Röhrs musikalischer und Wirks szenischer Leitung mit gleicher Besetzung — wieder unter mancherlei „Probehindernissen", die komischerweise bis zum Ableben von Sanchos Esel gediehen — neueinstudiert und dreimal mit gleich gutem Erfolge gegeben. Seitdem ruht das Werk seinen Dornröschenschlaf, da — wie es scheint — ein Interesse der leitenden Theatermänner für meine Kunst nicht vorhanden ist. Uebrigens mag der „Kassenerfolg" kein allzugroßer gewesen sein. Das Werk ist tatsächlich für das Theaterpublikum, wie wir es heute haben, zu wenig „schmissig", vielleicht auch nicht so obenhin verständlich und populär, wie die gegenwärtige italienische Oper, die neben Richard Wagner und seiner Schule die Bühne beherrscht. Die Tragikomödie ist auch nicht nach außen gedrungen. Einige Bühnen prüften sie, ließen aber bei näherer Bekanntschaft wegen der großen Schwierigkeiten die Hand davon. Den Klavierauszug hat der Drei-Masken-Verlag in München veröffentlicht. Meine Erwartungen, daß ein solch großer Verlag dem Werke leichter den Weg bahnen würde, haben sich leider nicht erfüllt.

Von allen Künstlern, die mich je durch die Tat förderten, bin ich Felix Mottl den größten Dank schuldig. Er hielt auch nach dem „Don Quijote" treu zu mir und führte noch im Jahre 1910 meine damals entstandene E dur-Symphonie in einem Konzerte der Musikalischen Akademie, dem vornehmsten Konzertinstitute Münchens, mit ausgezeichnetem Beifall auf. Dieses Werk fand seitdem vorzügliche Wiedergaben in Nürnberg (Bruch), Bonn (Sauer), Lübeck (Furtwängler), Tonhalle München (Prill).

Meine künstlerische Verbindung mit Gg. Fuchs, der, wie bekannt, 1908 das „Künstler-Theater" in München ins Leben rief, führte mich auch zur erfolgreichen Beteiligung an diesem Unternehmen. Ich schrieb für Ruederers „Wolkenkuckucksheim" drei burleske Vorspiele, für „Hamlet" unter Max Reinhardt die Bühnenmusik und für den „Sturm", aufgeführt im Kriegsjahr 1914 unter Dumont-Lindemann, die zweiaktige Schauspielmusik mit Vorspielen, Melodramen, Liedern, Ballettmusiken, Märschen usw. Doch das Mißgeschick, das mich bei allen meinen dramatischen Arbeiten verfolgte, heftete sich auch an dieses Werk. Kaum sieben- bis achtmal am Künstlertheater gegeben, brach der Weltkrieg aus, das Theater wurde geschlossen und mit dem ganzen Ausstellungspark an der Theresienhöhe für militärische Zwecke gesperrt. Damit war einem Werke, das nach dem Urteile von Kennern vorzüglich gelungen war, das gute und volkstümliche Musik im besten Sinne mit treffender Charakteristik und Bühnenwirkung verband, auf lange Zeit hinaus der Todesstoß versetzt.

Ein ähnliches Schicksal widerfuhr meiner kleinen komischen Oper in einem Akte: „Das Ungeheuer" (Text nach Tschechow), die Fritz Cortolezis im Frühjahre 1914 am Hoftheater in Karlsruhe zum ersten Male und zwar ausgezeichnet aufführte. Nach mehreren, mit viel Beifall aufgenommenen Darstellungen in Karlsruhe und Baden-Baden (unter Direktion von Cortolezis und Fritz Müller mit Frau Lauer-Kottlar, Büttner und Rohan) wurde infolge des Krieges der russische Stoff dem Werke verhängnisvoll. Nicht nur, daß es in Karlsruhe vom Repertoire verschwand, es lehnten auch einige Theater, die Lust bezeigten, das Stück zu geben, ab mit dem Hinweise, daß der russische Stoff nicht geeignet wäre, die Oper jetzt „herauszubringen". — Diese bitteren Erfahrungen haben mir die Lust am Theater wohl für immer geraubt. Trotz meiner von allen Seiten anerkannten Begabung für dramatische Musik, trotz der freudigsten Hingabe an das dramatische Kunstwerk, trotz der Erfahrungen auch, die ich mir auf diesem Gebiete gesammelt habe, ist es dank der mir vom „Schicksal" (das bekanntlich die Menschen und die Verhältnisse machen) bereiteten Mißerfolge im Theater dahin gekommen, daß ich einer künstlerischen Tätigkeit entsage, die ich wahrhaft geliebt habe und der ich mehr als die Hälfte meines an Enttäuschungen überreichen Lebens widmete. Die Luft, in der Künstler und Kunstwerke gedeihen, ist die Anerkennung, ist der Erfolg. In Deutschland ist man gewohnt, seine Blicke auch heute noch ultra montes zu lenken. Was von dorther kommt, darf einer freundlichen, dauernden Aufnahme gewiß sein. Deutschen Künstlern gegenüber besteht die Neigung, ihre Fehler hervorzukehren und zu übertreiben, ihr Gutes zu verschweigen, zu unterschätzen, mißzuverstehen oder wohl gar zu verkleinern. Zudem steht in Deutschland die gesamte Musik im Zeichen Wagners, so daß nur Werke, die bewußt oder unbewußt im Geiste des großen Meisters geschrieben sind, als „modern", tonangebend, hervorragend und aufführungsmöglich gelten. Diese, dem „modernen" Eklektizismus huldigenden Werke erwecken von vorneherein das Interesse. So sehr ich Wagner liebe, so sehr ich seine richtungweisende Bedeutung namentlich für das dramatische Schaffen würdige und erkenne, ebensosehr hat es mir die Muse versagt, ihn „nachahmen" zu können. Ich kenne seine Werke so gut und so genau wie jeder Generalmusikdirektor, kenne seine Schriften und großenteils die Literatur über ihn. Ich kenne ebenso die Werke aller seiner Schüler und Nachfolger, mögen sie heißen, wie sie wollen. Ich bin, und das wird wohl manchen Leser sehr überraschen, ein begeisterter Verehrer von Franz Liszt, für den ich schon als junger Domorganist in Eichstätt mit meinem Freunde Widmann durch Aufführungen, besonders der religiösen Werke, Bahn brechen wollte. Es wird ferner jeder Eingeweihte, der meine g u t e n Werke vorurteilsfrei prüft (und nur auf diese kommt es nach Mozarts treffendem Ausspruche an: „Wer mich nach meinen schwachen Werken beurteilt, ist ein Lump"), anerkennen müssen, daß sie in harmonischer, deklamatorischer, instrumentaler und teilweise sogar in formaler Hinsicht nur unter dem Einfluß Wagners geschrieben werden konnten. Und dennoch ist meine Empfindungs- und Vorstellungsart von beiden Meistern, besonders von Wagner, so grundverschieden, daß es mir wohl unmöglich sein wird, ein „im Geiste Wagners" geschautes und ausgeführtes Werk zu komponieren, und sollte mir auch das Tizianische Alter beschieden sein. Wer mich um solch einer in meiner tiefsten Natur begründeten Unmöglichkeit verdammt, der möge es tun. — Diesen Standpunkt hat zum Teil einmal die Kritik mir gegenüber eingenommen, indem sie mich als „gänzlich unmodern" einfach beiseite schob. Aber auch hochangesehene und sehr verdiente deutsche Kollegen, deren Teilnahme und Anerkennung ich suchte, haben mich mit dem Vorwurfe, daß meine Musik nicht „fortschrittlich" sei, von sich gestoßen.

Sei es auch darum! Möge man mich in gewissen Kreisen mit dem gräßlichen Schlagworte „unmodern" abtun, ich muß meinen Weg weitergehen, wie ihn mir meine Natur zwingend vorschreibt: denn ich habe — das darf ich in meinem 51. Jahre ohne Ueberhebung aussprechen — das ernste Bewußtsein, daß ich ein Künstler bin und daß ich stets nur Künstlerisches mit den reinen Mitteln der Kunst gewollt habe. Die Zukunft soll mein Richter sein! —

Ariadne auf Naxos.

Neue Bearbeitung. — Erstaufführung in Wien.

Von Dr. RUDOLF STEPHAN HOFFMANN.

In Stuttgart, der Stätte der Uraufführung, wird man sich am besten der Entstehung erinnern. Als Reinhardt die letzten „Rosenkavalier"-Proben und damit die Dresdener Erstaufführung gerettet hatte, sollte ihm als fürstlicher Dank die Bearbeitung des „Bourgeois gentilhomme" des Molière durch *Hofmannsthal* mit Musik von *Richard Strauß* verehrt werden. Der Plan nahm ungeahnte Dimensionen an, aus dem türkischen Ballett des Schlusses wuchs eine kleine Oper im Stil der Zeit, wozu Ariadne einen gewiß passenden Stoff abgab, da er in Monteverdis Vertonung zu einer der ersten Opern überhaupt geworden war und bis in die neueste Zeit in allen Sprachen und Formen zahllose Male vertont, seine bleibende Beliebtheit behalten hat. Aber auch die kleine Oper gewann unter der Arbeit Umfang und Bedeutung, sprengte ihren Rahmen, zerrte an den Fäden, die sie nur mehr lose an den Bürger als Edelmann banden. Es wurde viel gestrichen, bald in dem Stück, bald in der Oper. So viel Konzessionen beide machten, es gab doch keine gute Ehe. Hier konnten Wort und Ton sich nicht vermählen, Gesamteindruck und Aufführungsmöglichkeit waren und blieben erschwert.

In Wien hat man sich die Mühe, den rechten Eindruck zu gewinnen, rechtzeitig erspart. Der siamesische Zwilling wanderte so lange zwischen Burgtheater und Hofoper hin und her, bis er unterwegs irgendwo in Verlust geriet. „Auch gut!" dachte man bei sich und die Sache war erledigt. Bis die neue Bearbeitung (man denke, in W i e n!) zur Uraufführung kam und uns Farbe zu bekennen zwang.

Die Autoren haben nach langem Sträuben getrennt, was nicht zusammen paßte. Haben auf Herrn Jourdain verzichtet, und, was mehr zu bedauern ist, auch auf die überaus geistreiche, charakteristische Musik, mit der ihn und seinesgleichen, alte Literaturmumien, *Richard Strauß* zu neuem Dasein zu erwecken gedachte. Damit allerdings auch auf die einzige Motivierung für die unwahrscheinlichste aller Opern, die die Elemente der alten seria und der commedia dell' arte in einem Text verband, der bei allem Bemühen um Höhen und Tiefen gerade dort unverständlich, und wo er es nicht war, bloß uninteressant und vollkommen bühnenunwirksam blieb.

Ehemals war Herrn Jourdains beschränkter Kopf für den angerichteten Wirrwarr verantwortlich, der ihm wohl zuzutrauen war. Nunmehr wurde aus ihm ein beliebiger anonymer Tölpel, gerade in Wien (sehr schmeichelhaft!), der den alarmierenden Befehl gibt, die beiden zur Aufführung bestellten und „bezahlten" Opern zur Abkürzung der Lustbarkeit gleichzeitig zu spielen. Die dem Molière angefügte Szene, die diese Ueberraschung brachte, hat Herr *v. Hofmannsthal* zu einem neuen Vorspiel erweitert, so ausgiebig erweitert, daß der eigentlichen Oper jetzt eine mehr als dreiviertelstündige — Entschuldigung ihrer Existenz vorauszugehen hat.

Dieses Vorspiel müht sich mit vielen, o wie vielen Worten um kleine lokalkoloristische Züge im Stil des „Rosenkavalier", tut sich auf eine affektierte Primadonna, einen geprügelten Barbier, einen näselnden Tanzmeister, einen frechen Lakai, eine sentimentale Kokotte, einen geknechteten Komponisten, dem nur der Name „Mozart" fehlt, und was noch sonst zum Gefolge eines „reichsten Mannes von Wien" gehört, gewaltig viel zugute und springt mit dem Komponisten von heute fast so um, wie es sich seinerzeit höchstens ein Haushofmeister gestatten durfte. Man schaudert bei dem bloßen Gedanken, ein anderer als *Strauß* hätte diesen Schwall zu bändigen bekommen. —

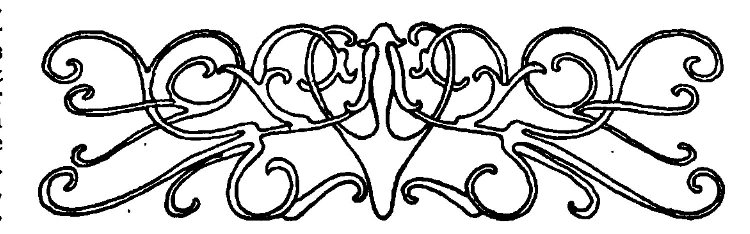
Er freilich, er kann's! Unbekümmert und fröhlichen Herzens geht er's an, Kammermusik, C dur, mit einem, dem armen „Komponisten" des Vorspiels zugeteilten, aus der Sphäre Rofranos stammenden, frischen, aufwärts drängenden Motiv: In sausendem Tempo leicht und doch natürlich hinwirbelnde Rezitative sind die geniale Abwehr des formsicheren Musikers gegenüber dem redseligen Texte. Aus dem witzigen Parlando heben sich bloß drei geschlossene, melodische Stücke ab, deren eines identisch ist mit der schon in der Ouvertüre verwendeten Ariette der Sängerin aus der älteren Fassung, übrigens fast die einzige Verwertung der geopferten Schauspielmusik. Die anderen zwei sind neu, ein begeisterter Hymnus des „Komponisten" an die Musik und ein warmes Duett Zerbinettas mit demselben, die in einer Mischung von Sentimentalität und Koketterie den armen Jungen über das Schicksal seiner verunstalteten Oper tröstet, mit der geheimen Absicht, ihm gleichzeitig das Schicksal zu bereiten, dem Bachus bei Circe entging, was ihm allerdings bei Ariadne weniger gut gelang. Auch dieses Motiv, wie manches andere, wird nur angeschlagen, ohne später durchgeführt zu werden, und wieder, wie früher, sind es nur lose Fäden, die das Vorspiel mit dem Hauptwerk verbinden, wenn auch der Komponist durch Antizipieren vieler, erst später Bedeutung gewinnender Themen festere Verknüpfungen zu schaffen sucht. Vorspiel und Oper sind auch in der neuen Fassung nicht zur Einheit verschmolzen und stehen auch musikalisch, trotz aller Vorzüge der neuen Einkleidung, kaum auf gleicher Höhe. Erst in Ariadne erreicht der Schwung der Musik seine freieste Entfaltung und sie hat durch einige sehr vorteilhafte Kürzungen noch bedeutend an Wirkung gewonnen.

Die Aenderungen betreffen im wesentlichen die große Zerbinetta-Koloraturarie, die wohl für einen Witz allzu monströs geraten war und nunmehr auf die Hälfte reduziert, dabei um einen Ton tiefer nach D transponiert, auch leichter zu singen wurde. Ferner einen Strich im zweiten Buffoquintett und die Schlußszene. Während früher Zerbinetta mit ihrer lustigen Gesellschaft nochmals erscheinen, ihre leichtfertige Philosophie als der Weisheit letzten Schluß verkünden und so gegenüber dem pathetischen Liebespaar scheinbar recht behalten durfte, hat sie jetzt in das Nachspiel der großen Liebesszene bloß zwei spöttische Zeilen zu werfen, als ein Frauenzimmer, das eben das letzte Wort behalten muß, aber so unauffällig und allerdings auch so wenig deutlich, daß sie gegenüber der Parteinahme des Tondichters für das bevorzugte Paar nicht mehr aufzukommen vermag. Sicher ist, daß die feierliche Pracht der Schlußstimmung jetzt reiner ausklingt, fraglich, ob die Idee des Ganzen, sofern von einer solchen die Rede sein kann, nicht früher besser gewahrt war.

Die Oper „Ariadne" ist ein Meisterwerk für sich. Sie bedürfte keiner Entschuldigungen und Vorspiele. Ein kurzer Prolog, ja eine bloße Anmerkung würden genügen. Nach dem Texte frägt ohnedies niemand. Dramatisches Geschehen fehlt vollständig und ich bezweifle, daß sich der Hörer auf die etwas schwierige Frage der „Verwandlung" Ariadnes durch den vermeintlichen Todesgott und der „Vergöttlichung" des knabenhaften Bachus durch die sogenannte Verwandlung gründlicher einlassen wird. Es wäre auch unklug von ihm, sich dabei von der Musik zu entfernen. Niemals war das Wort so sehr Dienerin in Mozarts Sinn, wie hier, niemals so gleichgültig, was zu diesem Strom von Musik die Textunterlage gab. Es ist reinste Lyrik, bloß auf Wohllaut, bloß auf Schönheit gestellt. Du horchst und hörst und fühlst eine weiche, wohlige Wärme. Keine tiefen Probleme (trotz *Hofmannsthal*), keine letzten Dinge und Hinterwelten, gewiß! Aber schöne Musik, Musik, die den Reiz der singenden, wirklich singenden Menschenstimme wieder einmal entdeckt, den Mehrgesang nicht stolz vermeidet, dem nie versagenden Zauber gesunder Diatonik — bei allem aparten harmonischen Detail — gern und frei sich hingibt und sogar den Mut zur guten alten Kadenz aufbringt.

Sie ist zweifellos allerbester *Strauß*, und selbst wo sie auf schwankem Seil über dem Abgrund der Banalität schaukelt, daß man schon ein Abgleiten befürchtet, rettet sie im letzten Augenblicke ihre vollendete Sicherheit und Grazie. Was braucht diese Meisterin Krücken eines archaisierenden Stilprinzips, auf der die Ouvertüre sich zaudernd präsentiert? Sie weiß es gleich, unbekümmert wirft sie sie fort und ist wieder Strauß. Das aber ist sie ganz!

Im Orchestersatz ist natürlich nichts geändert. Es würde auch dem Meister selbst schwer fallen, dort noch etwas zu verbessern. Mit den 36 Solisten wird das schöne Kunststück zuwege gebracht, eine Ueberfülle zartester Kammermusikschattierungen und gleich wieder rauschende, unglaublich kräftige symphonische Akzente bei meisterhafter thematischer Arbeit hervorzuzaubern. Was unser Orchester der 36 „Professori" unter *Schalks* Leitung da geleistet hat, wird *Strauß* wohl nicht so bald wieder erreicht finden. Aber auch die Szene blieb ihm nichts schuldig. Herrliche Bühnenbilder und eine vollendete Aufführung, um die die Damen *Jeritza* (Ariadne), *Kurz* (Zerbinetta), *Lehmann* (Komponist), ferner *Dahmen*, *Kittel* und *Jovanovic* (Terzett), die Herren *Környey* (ein etwas „verwandlungs"bedürftiger Bachus), *Duhan*, *Maikl*, *Gallos* und *Betetto* mit größtem Erfolge bemüht waren. Und schließlich konnte er auch mit seinem Publikum zufrieden sein, das nicht müde wurde, ihm zuzujubeln. So bleibt die Hoffnung, daß Herr *Gregor* von seiner Aversion ausnahmsweise absehen wird und es noch einmal zu einer Uraufführung an der Wiener Hofoper kommen könnte. Was wir dann allerdings wieder nur *Richard Strauß* zu danken hätten!



J. Bittner: „Das höllisch Gold“.

Uraufführung am Hoftheater in Darmstadt.

Julius Bittner, der der deutschen Bühne bereits eine Reihe von Werken geschenkt hat, von denen sich jedoch keines recht hat durchsetzen können, hat mit dieser neuen Arbeit einen bemerkenswerten Weg eingeschlagen, auf dem ihm seine ersten Zuhörer gerne gefolgt sind und andere ohne Frage gerne folgen werden. Zunächst freilich führt der österreichische Bezirksrichter und Komponist uns irre, indem er durch die Bezeichnung seiner Arbeit als „Singspiel“ Erwartungen in uns weckt, die das Stück in keiner Weise erfüllt. Seine Schöpfung könnte geradesogut und noch viel besser heißen „Der Teufel und das alte Weib“. Dann wüßte man sogleich, woran man ist: auf dem Boden, den die Dichtung vergangener Jahrhunderte gerne angebaut hat, dem der grotesken Legende, wüßte, daß gute und böse Elemente neben- und gegeneinander treten würden und daß am Ende der Sieg dem Guten gehören müsse. Ich meine, der vorgeschlagene Titel wäre besser gewesen: das Gold, von dem in Bittners Stück die Rede ist, ist nicht bloß höllischer Art, da es ja auch Gutes bewirkt. Also ein Teil jener Kraft, die stets das Böse will und — zuweilen das Gute schafft. Bittners Dichtung, die in gereimte, freie Verse gekleidet ist, verträgt keinen eingehenden Vergleich mit den dramatischen Spielen unseres Hans Sachs, erinnert aber gleichwohl an sie. Nur daß das naive Element selbstverständlich stark zurücktritt. Aber das Burleske und das Religiöse kommen in Berührung, die dramatische Technik ist einfach, von irgendwelchen psychologischen Problemen ist nicht die Rede. So tat Bittner also recht daran, seiner Schöpfung die Bezeichnung „Oper“ nicht zu geben. Der Name „Singspiel“ aber läßt zunächst annehmen, es handle sich um ein Werk, das Prosa mit Versen und insbesondere mit volkstümlichen Liedern mische. Das ist, wie gesagt, nicht der Fall.

Peter Breuers Beethoven.
Ausgestellt im Kunstsalon Keller & Reimer, Berlin.

Der Inhalt ist dieser: Ein Abgesandter der Hölle ist auf der Oberwelt erschienen. Er soll eine arme Seele einfangen. Aber wie das tun? Tausend Jahre war er als Heizer unten tätig, und so ist ihm seine Aufgabe schwer genug. Nichts hat er mitbekommen als seinen armen Witz und ein Säcklein roten Goldes. Aber daß die Menschen habgierig sind, hat er doch bald heraus und so kann er denn an seine Arbeit gehen. Er sieht ein altes, böses Weib, das ihm gerne für einige Dukaten an die Hand geht. Das Weib hat erlauscht, wie ihr armer Nachbar in Kummer und Sorge ist: der hartherzige Wucherer will ihm, weil er seine Schuld nicht einlösen kann, sein Häuslein nehmen. Da verzweifelt er an Gott und ist willens, sich der Hölle zu verschreiben. Aber die böse Alte baut nicht darauf, sondern weiß ihr Wild sicherer zu stellen. Sie hört ein Gespräch zwischen der Frau des Nachbarn und dem Judenknaben Ephraim, der ganz anders geartet ist wie sein Vater, der schlechte Wucherer: der Bub dankt der Frau, daß sie immer gut zu ihm gewesen sei und ihn nie wie die anderen gehöhnt und beschimpft habe. Dafür will er der Frau nun helfen. Er trägt ihr das Gold an, das er von der Mutter her noch besitze und von dem der Vater nichts wisse. Gern will er's ihr geben, nur soll sie ihn mit den heiligen Lippen der Mutter die Stirne berühren, denn niemals hat er den segnenden Kuß seiner toten Mutter empfangen. Das erzählt die böse Alte natürlich dem Manne nicht, weiß vielmehr die Eifersucht des Mannes zu wecken, so daß der an heimliche Buhlschaft seiner Frau mit dem Knaben Ephraim glaubt. Wie er nun sieht, daß sein Weib den Buben küßt, da stürzt er aus dem ihn mit der Alten bergenden Verstecke und zückt das Messer gegen die Frau. Die aber umklammert Mariens, der Himmels-Königin, Bild, das ein dürres Strauchwerk umrankt und erfleht die Hilfe der Mutter Gottes. Nacht setzt plötzlich ein, ein starker Donnerschlag schleudert den vor Wut rasenden Mann zurück, vom Standbilde Mariens leuchtet milder Glanz und das dürre Gezweig grüßt das wiedervereinte Paar. — Doch der Teufel muß seine Sendung erfüllen: weder das alte Weib noch er selber brauchen mehr weit nach der armen Seele zu suchen, die Alte, die um schnöden Gewinn ihren Nachbarn um das Heil seiner Seele hat bringen wollen, fällt der Hölle als willkommene Beute zu.

Man sieht: das ist ganz und gar kein Drama, da Schuld und Sühne, die aus eigenem Wollen aufkeimen, fehlen, ist völlig Boden des alten Legendenspiels, ist aber aus deutschem, volkstümlichem Empfinden geboren und uns deshalb vertraut. Bittner verdankt die Fabel, wie er uns erzählte, einem Traume. Er hat sich mit dieser an sich gewiß harmlosen aber wirksamen und hübschen Dichtung, die sich bis auf Kleinigkeiten auch gut liest, als Dichter von Geschmack erwiesen.

Die Musik zeigt ein etwas zwiespältiges Gesicht. Bittner hatte die Aufgabe zu lösen, einmal den Ton der Legende, d. h. den episch-lyrischen Ausdruck zu treffen, auf der anderen Seite durfte er die Forderungen des dramatischen Stiles mit Rücksicht auf die formale Gestaltung seiner Grundlage nicht ganz außer acht lassen. So galt es also, heterogene Bestandteile unter einer höheren Einheit zusammenzuschmelzen. An dieser Aufgabe ist der Komponist in etwas, nicht jedoch ganz gescheitert. Auf jeden Fall nicht so gescheitert, daß die Lebensfähigkeit seines Werkes ernstlich in Frage gestellt würde. Stilistisch stellt sich die Partitur dar als eine Verbindung einer Annäherung der Musiksprache an Bachs Polyphonie, als ein Aufgreifen der burlesken Ausdrucksweise, wie wir sie insbesondere aus der französischen parodistischen Operette kennen und endlich als eine Hinwendung zu den musikdramatischen Forderungen des Modernismus. Das ergibt für den kritischen Hörer natürlicherweise eine Verbindung, bei der an manchem Punkte ein

Widerspruch klaffen bleibt, selbst wenn man anerkennen muß, daß Bittner die Steigerung des Ausdruckes zu der starken dramatischen Entladung beim Eintritte des Wunders in einer höchst geschickten Weise vorgenommen hat. Nicht die Verwendung von Orgel und Bühnentrompeten an dieser Stelle stört an sich, aber man wird den Eindruck nicht recht los, daß hier mit stark äußerlich wirkenden Mitteln gearbeitet wird, wo man doch eine Vertiefung des Ausdruckes an sich erwarten mußte. Es ist das alles um so auffallender, als Bittner sich im allgemeinen einer überaus wohltuenden Beschränkung befleißigt hat. In der Charakteristik der einzelnen Momente, selbst in der Zeichnung des Teufels, und auch in seiner Instrumentation und auch in der Harmonik. Bis ihm, wie gesagt, der Gaul einmal durchging. In der musikalischen Behandlung der guten Geschöpfe seiner Dichtung ist er in manchem Zuge nicht ganz so glücklich gewesen wie in der Charakterisierung des Teufels und der bösen Alten. Hier hat er ganz prächtige, schnurrige, launige und frische Einfälle gehabt und bringt im Orchester allerlei harmlose Sprühteufeleien an, die den Hörer aufrichtig erlustieren. Die Motive sind im ganzen nicht ohne scharfe Zeichnung, die Melodik im Gebete der Frau ist etwas dürftig geraten. Dieser Teil vertrüge eine stärkere Sinnlichkeit des Ausdruckes. Daß Bittner die Figur des Teufels musikalisch nicht überlud, war sehr wohlgetan, da jedes Zuviel der Gestalt die notwendige Naivität genommen haben würde. Mutatis mutandis fühlt man sich bei einzelnen Schnurrpfeifereien in der Zeichnung des Teufels und seiner Art — im Anfange des Werkes — an Lortzing erinnert. Prinzipiell, nicht dem Musikausdrucke nach. Es wäre noch ein und das andere Wort über die besondere Art der Behandlung zu sagen, die das Anfangsmotiv des Werkes erfährt, das symbolisch zu nehmende Goldmotiv, das zuerst in d moll, nachher in D dur erscheint und das ganze Werk abschließt. Weshalb Bittner es nicht noch mehr abgewandelt hat, als er es tatsächlich tut, ist mir nicht recht verständlich geworden. Bei seiner Neigung zu Scherz und Satire hätte auch die tiefere Bedeutung ausgeschöpft werden können und das Motiv eine weitestgehende Umformung erfahren dürfen.

Nimmt man alles in allem, so verdient Bittners neues Werk auf der deutschen Bühne zu bleiben. Es ist in der Hauptsache gesund empfunden und zeigt die Gefahr, das sentimentale Element überwuchern zu lassen, in glücklicher Weise vermieden. Kleine Abänderungen könnten dem Ganzen nicht schaden, das Spiel wird aber auch ohne sie leben bleiben können.

Die *Aufführung* an der *Darmstädter Hofbühne* war eine gute. *F. v. Weingartner* leitete das Werk mit der wundervollen Sicherheit und der Schärfe in der Heraushebung des wichtigen Einzelnen, die man immer aufs neue bewundern muß. *Kurt Kempin* hatte für ein ganz herrliches Bühnenbild gesorgt. Das Groteske bei Erscheinung und Abfahrt des Teufels hätte jedoch mehr in die Erscheinung treten dürfen. Ein Teufel ohne rechten Pech- und Schwefeldunst gilt uns nicht für voll. Und dieser hatte doch erst sein Probestück gut bestanden, also gewiß eine Extraration höllischen Weihrauches verdient! **W. Nagel.**

Musikbericht aus Darmstadt.

Auch in der letzten Hälfte des Winters 1915/16 war in der hessischen Residenz reges musikalisches Leben; wäre nicht die Fülle der Solistenkonzerte fortgefallen, man würde keinen Unterschied zwischen den Darbietungen dieses Winters und denen friedvoller Zeiten erkennen.

Das Hoftheater brachte abermals zwei Uraufführungen: Otto Neitzels „Richter von Kaschau", worüber ich schon ausführlich berichtete (Jahrg. 37, Heft 14), und Weingartners liebenswürdige komische Oper „Dame Kobold", die mit viel Beifall aufgenommen wurde und auch in Heft 12 bereits ihre Besprechung fand. Als Neuheit wurde uns in glänzender Inszenierung Richard Strauß' Rosenkavalier beschert. Es war dies die erste Straußsche Oper, die über unsere Bühne ging; warum man dem hiesigen Publikum als ersten Strauß gerade des Meisters dritte große Oper brachte? Das klangvolle, freudige, an Feinheiten so reiche Werk gelangte in allen Teilen zu befriedigender Wiedergabe; die Aufführung stand denen anderer Bühnen in nichts nach. Besondere Anerkennung verdient hierbei der jugendliche Kapellmeister Erich Kleiber, der für den erkrankten Hofrat Ottenheimer am Dirigentenpult eingesprungen war; mit überraschender Ueberlegenheit beherrschte er den gewaltigen Orchesterapparat, meißelte jede Feinheit heraus, so daß keines der zierlichen Musikgewinde im Klange des Ganzen verschwand und fand für die Tanzweisen den hier schelmisch liebäugelnden, da resignierten und dort sich übermütig austobenden Tonausdruck. Eine mustergültige Marschallin war Berte Schelper; Anna Jacobs gab als Octavian ihr Bestes, daß sie Mezzosopranistin ist, gereichte der Klangwirkung der Frauenstimmen in den Ensembles zum Vorteile; Gertrud Geyersbach war als Sofie stimmlich vortrefflich und Leo Schützendorf mit dem klangvollen Organ und dem nie versagenden Humor wie geschaffen zum Baron Ochs. Obgleich die Oper erst kurz vor Theaterschluß zur ersten Aufführung kam, erlebte sie dennoch mehrfache Wiederholungen und wurde stets mit großem Beifall aufgenommen.

Die Operette brachte als Neuheit Nedbals Polenblut.

Der *Richard-Wagner-Verein* bot wiederum Gutes; bekannte und hier noch unbekannte Künstler durften wir begrüßen. Zwei Konzerte verdienen besondere Hervorhebung: *Paul Benders* Liederabend und der Violinabend *Karl Fleschs*. Mit einer selten weichen, biegsamen, wohltönenden Baßstimme begnadet, versteht Bender in die Tiefen jedes einzelnen Liedes mit feinstem Verständnisse einzudringen und beherrscht den Kunstgesang im wahrsten Sinne; keine der sonst oft unangenehm auffallenden Unarten des Bühnensängers haftet ihm auf dem Podium an. Lieder und Balladen von verschiedenstem Stimmungsgehalte in schöner Wahl waren es, die er zu Gehör brachte und für die inhaltlich und musikalisch gegensätzlichsten Gesänge fand er die richtige und vollendete Wiedergabe. Selten wohl wird man von einem Sänger Löwes Nöck, Schuberts Wanderer und Hugo Wolfs Musikant so vollkommen vorgetragen hören wie von ihm. — Und Karl Flesch, dieser Geiger, der von Jahr zu Jahr in seiner Kunst immer mehr zu wachsen scheint! Ihm wollen wir für Mozarts A dur-Konzert und für den schlichten, rührenden Vortrag von Schuberts Ave Maria, das in der Wilhelmyschen Bearbeitung so oft mißhandelt, hier als wahres Kunstwerk erschien, hauptsächlich danken. Regers Sonate op. 42 No. 1 für Violinesolo, dies kraftvolle, klare Werk, das sich vor dem Hörer aufbaut wie ein architektonischer Prachtbau und in jedem Satze durch neue Melodien und Gedanken überrascht und sich steigert bis zum Schlusse, spielte der Künstler mit überlegener Meisterschaft.

Der Musikverein unter Willem de Haan machte sich um die Aufführung von Beethovens Missa solemnis und Bachs Matthäus-Passion verdient; Werke wie die Missa solemnis verlangen aber einen stimmgewaltigeren Männerchor als ein solcher in den Kriegsjahren zustande zu bringen ist.

In einem Wohltätigkeitskonzert erfreuten Hedy Iracema-Brügelmann, die auch im Konzertsaale so vortreffliche Sopranistin, mit Wagner- und Strauß-Liedern, Claudio Arrau, der jugendliche Pianist, mit Liszts Ungarischer Fantasie, die für ein jugendlich skrupelloses Gemüt ja wie geschaffen ist und an Tiefe der Auffassung und an Verstehen, woran es erklärlicherweise bei diesem Pianisten im Kindesalter, der mit seiner Technik zu verblüffen vermag, noch fehlt, keine allzu großen Anforderungen stellt, Professor Havemann, der hier immer mit Freuden willkommen geheißene frühere Konzertmeister, mit meisterhaften Violinvorträgen und Friedrich Plaschke mit Schubert-Liedern und Wotans Abschied.

Die letzten *Symphoniekonzerte* unter *Felix v. Weingartner* brachten Richard Straußens schwächste symphonische Dichtung Macbeth, Liszts gewaltige Dante-Symphonie und Beethovens Symphonien VI—IX. Solisten waren Eva Bernstein, die Mendelssohns immer junges Violinkonzert allen Ansprüchen gerecht werdend, mit kleinem, aber feinem Tone liebenswürdig zum Vortrage brachte, und die vortreffliche Beethoven-Spielerin Frieda Kwast-Hodapp, die mit der kraftvollen und reifen Wiedergabe von Beethovens G dur-Konzert begeisterten Beifall fand. So sind nun die weihevollen Abende, an denen wir allen neun Symphonien des größten Meisters lauschen durften, vorbei, leuchtend gingen sie zu Ende mit der Neunten und lange werden sie alltagverklärend zurückleuchten im Herzen aller Hörer. Was Felix v. Weingartner in der Wiedergabe der neun Symphonien bot, kann an dieser Stelle nicht eingehend gewürdigt werden; er hat sich um das hiesige Musikleben ein Verdienst erworben, das ihm nie vergessen werden, und hat den Hörern etwas gegeben, das sich durch keinen noch so gewaltigen Eindruck jemals verwischen lassen wird. Möchte der geniale Dirigent im kommenden Winter uns ähnliche Weiheabende bescheren!

September ward es, bis eine Reger-Feier zustande kam. Der Musikverein unter Geheimem Hofrat *Willem de Haan* hatte es sich angelegen sein lassen, den allzufrüh dahingeschiedenen Meister, der so oft Gast unserer Stadt war und dessen Werken unter persönlicher Leitung zu lauschen uns so häufig vergönnt war, in einer Feier zu würdigen. Das einwandfrei zusammengestellte Programm und dessen Ausführung gereicht Willem de Haan, den mitwirkenden Vereinen und dem Orchester zu aller Ehre. Vortragsfolge: Die Nonnen, Lieder, Die Weihe der Nacht, Orchestervariationen op. 100. Frau *Fischer-Maretzky* brachte die Lieder: Mein Traum, Das Dorf, Glückes genug, Mei Bua zu vollendetem Vortrage; ihr angenehmes, wohllautendes Organ, die Ruhe ihres Vortrages,

die Beherrschung aller musikalischer und gesangstechnischer Schwierigkeiten machen sie zu einer der geeignetsten Vermittlerinnen der so tief empfundenen Regerschen Lieder; ihre Darbietungen waren von nachhaltigem Eindrucke. Auch in der Wiedergabe des Alt-Solo in „Die Weihe der Nacht" wurde die sympathische Künstlerin allen gestellten Anforderungen in hohem Maße gerecht. Der Chor des Musikvereins leistete in den Nonnen Vortreffliches und die Variationen op. 100 zeigten Orchester und Dirigent auf der Höhe. Dem Zusammenwirken aller merkte man an, daß jeder einzelne mit Liebe und Verehrung für den großen, nun leider nicht mehr unter uns weilenden Meister bei der Sache war. *—r.*

Prager musikalische Nachrichten.

(Zweites Kriegsjahr.)

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

Vor der Lektüre des nachfolgenden Aufsatzes kann ich nur warnen. Da trotz vielseitiger Arbeit wenig geschehen ist, da der Wert der Erstaufführungen meist geringer, die Zahl der Neustudierungen viel kleiner war wie im vergangenen ersten Kriegsjahr, wäre es für mich wenig reizvoll zu schildern, wo es nichts zu schildern gibt, zu analysieren oder gar Impressionen niederzuschreiben, wo keine vorhanden sind. Ich will daher ausnahmsweise nur einen ganz trockenen Ueberblick geben und bloß die wichtigsten Ereignisse statistisch zusammenfassen. Und das ist langweilig. — Wohltätigkeitskonzerte insbesondere deutscher Konzertvereinigungen für die allgemeine Kriegsfürsorge und fürs Rote Kreuz hielten den Abonnementskonzerten die Wage. Solistenkonzerte gehörten zu den Seltenheiten. In den *Philharmonischen Konzerten des Neuen Deutschen Theaters* bildete die dreimalige Aufführung von Richard Straußens *Alpensymphonie* — dieses virtuosen, sonst harmlosen Werkes, das der Menge gefiel, sogar sehr gefiel — den Höhepunkt. Die Uraufführung von *Fidelio F. Finkes „Frühling"* — ein Zyklus von Orchestergesängen, den er selbst dirigierte —, verblüffte durch eine neuartige Philosophie von Naturstimmungen und ihren Ausdruck in einer eigenwilligen Tonsprache; es wird gelegentlich mehr darüber zu sagen sein. *A. v. Zemlinskys Walzerlieder* hatten mit ihren reizenden Einfällen und ihrer freudigen Grundstimmung viel Beifall. Liedern des *Freiherrn v. Prochazka* und Gesängen von *Heinrich Rietsch* ist feinsinnige vornehme Kultur nachzurühmen. Die vier letztgenannten Tonsetzer wirken in Prag. Nehmt die Erstaufführung der *„Waldtaube"* aus *Schönbergs „Gurreliedern"* hinzu, so sind damit die wesentlichen Neuheiten des Programms der heurigen sechs Philharmonischen Konzerte aufgezählt. Wenig! Dazu kommen allerdings zwei — übrigens glänzende — Schumann-Aufführungen des *Deutschen Männergesangvereins* unter *A. v. Zemlinsky* im Rahmen dieser „Philharmonischen": die lange nicht gehörten *„Paradies und die Peri"* und die *„Faustszenen"*, weiter die IV. Mahler-Symphonie. Die Wiedergaben Zemlinskys standen auf der Höhe und bedeuten immer wieder ein Erlebnis. Die Konzerte der *Tschechischen Philharmonie* hatten zwar ein längeres Programm, bevorzugten aber nur wohlbekannte Straßen. Der fleißige *Dr. Zemanek* brachte von Novitäten eigentlich gar nichts, was besonders erwähnenswert wäre. Soll man über *K. Ansorges „Requiem"* viel Worte verlieren? Ein innig empfundenes, in Goldschnitt dargebotenes Stück. Oder von *J. Jeremias'* Orchestergesängen sprechen, recht bedeutungslosen Aeußerungen eines Werdenden? Die VII. von Bruckner, die IV. von Mahler, Mozarts Ballettmusik aus „Les petits riens" in der Bearbeitung von Göhler und ein Zyklus der Lisztschen symphonischen Dichtungen sind aus dem weiteren Programm hervorzuheben. Auf der Sonnenseite dieser „Philharmonischen" standen die Solisten: T. Carreño, K. Ansorge, K. Straube, J. Kocian, A. Nikisch, der außerordentlich gefeiert wurde, die Prager Geigerin *Amalie Bartfeld*, eine Hoffnung, und die erstklassige Klaviervirtuosin *Aurelia v. Káan*, die Tochter des Prager Konservatoriumdirektors und Komponisten Heinrich v. Káan-Albést.

Die starke Brahms-Pflege fällt auf. Der *Deutsche Singverein* brachte unter der geistvollen Leitung *Dr. G. v. Keußlers* außer der Missa solemnis und den Jahreszeiten *Brahmsens Deutsches Requiem*. Im *Deutschen Männergesangverein* dirigierte *A. v. Zemlinsky* an einem *Brahms-Abend* deutsche Volkslieder für Vorsänger, gemischten Chor und Klavierbegleitung, vier Frauenchöre mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern u. a. in hervorragender Weise; hier spielte auch *W. Jirtschak* die Sonate für Klarinette und Klavier op. 120[1], in einem späteren Konzerte op. 120[2] — beide meisterhaft. *Prof. Bezecny* gab mit den Hörerinnen der *Deutschen Lehrerinnenbildungsanstalt* ein Brahms-Konzert, in dem er unter anderem a cappella-Frauenchöre aus op. 44 sehr gut herausbrachte. Im *Deutschen Kammermusikverein* spielten Löwe, Busch, Grümmer bei einer *Brahms-Veranstaltung* die Klaviertrios op. 8 und 101, früher das Leipziger Gewandhaus das Streichsextett op. 18. Zu den Neuheiten dieser Konzerte gehörte die Passacaglia und Fuge für Streichquartett von *B. Sekles*, ein ganz gut klingendes, allerdings konservatives Werk. Auch *F. Scherbers* Quartett für Holzbläser wurde zum ersten Male gehört, ein reinlich gearbeitetes Werk mit frischen Melodiebildungen, doch ohne tiefere Empfindung. Als Solist ließ sich hier vor allem der Klavierspieler *A. Höhn* hören, der mit der *Brahms-Sonate* op. 5 und der Appassionata großen Eindruck machte. Ein gedankenvoller, geistreicher Spieler. Im *Tschechischen Kammermusikverein* musizierte vornehmlich das *Böhmische Streichquartett*, das außer der Reihe einen bemerkenswerten Beethoven-Zyklus veranstaltete.

Ansorge, Burmester, Straube, die Tschechen *Kubelik* und *Kocian*, ferner *J. Friedmann* gaben selbständige Konzerte. Letzterer fesselte durch eine mächtige Wiedergabe der Chopinschen h moll-Sonate und fein ziselierte Rokokostücke von Dandrien und Gluck. Von Liederabenden ist wenig zu erzählen. Etwa die Sängerin *J. Lekner* zu nennen, die von *G. v. Keußler* begleitet, für romantische und vorklassische Kompositionen den prägnanten Stil fand. Frl. *H. Spengler* spielte die *„Reiterburleske"* von *Fidelio Finke* mit großem Feuer und ausgezeichneter Auffassung, — das Werk selbst, die interessanteste Erstaufführung der Konzertzeit, schilderte ich in dieser Zeitschrift (Heft 15, 1916) in einem eigenen Aufsatz. Von den vielen Wohltätigkeitskonzerten an sich vermerke ich das von *R. Freiherrn Prochazka* veranstaltete Weihnachtskonzert, das durch Programm und Mitwirkende angenehm auffiel. Gespielt wurde neben anderem das Weihnachtskonzert *Corellis*; von Solisten hörte man *F. Plaschke*, E. Plaschke-van der Osten, Aurelia von Káan und die Münchnerin H. Studeny. Schließlich will ich mit der Erwähnung der unter der ausgezeichneten Leitung des Regierungsrates und Direktors *H. v. Káan-Albest* stehenden *Konservatoriumskonzerte* und der auch in diesem Jahre von Frl. *Lulu Deutelmoser* und Frl. *Olga Pokorny* trefflich inszenierten *Jugendkonzerte* diesen höchst uninteressanten und farblosen Konzertbericht schließen.

Auch die dramatische Kunst war durch die Kriegszeit beeinträchtigt. Im *Neuen Deutschen Theater* ist die Premiere von *Bizets* reizvoller *„Djamileh"* bemerkenswert. *Max v. Schillings'* am Verismo geübte, höchst wirksame *„Mona Lisa"*, mit deren Ausarbeitung *A. v. Zemlinsky* sich die erdenklichste Mühe gegeben hatte, erregte natürlich das Wohlgefallen des Publikums; in den Hauptrollen dieser Erstaufführung boten Kriener, Dimano und Frl. Perthold gute Darstellungen. Die dritte und letzte Neuheit war die Oper *„Rodosto"* des Grafen *G. Zichy*. Komponierte ungarische Geschichte, ein ungarisches Bild verbrämt mit ungarischer Volksmusik, im Stile schwankend zwischen der großen historischen Oper und Wagner. War die Aufführung notwendig? Am Dirigentenpult: *Theumann*. Wertvoller als die Neuheiten waren die Neustudierungen *A. v. Zemlinskys*. *Mozarts Cosi fan tutte* in blendender Weise wiedergegeben, jede Phrase, jede Note durchdacht, durchfühlt, durchgeistigt — eine großartige Wiedergeburt Mozartscher Kunst. Von den Darstellern zu nennen: Frl. *v. Beör, Eisner, Jicha* und die Herren *Peters* und *Bara* als außerordentliche Stilsänger. Auch die *Carmen*-Neustudierung bot viel Neues. Zemlinskys besonders differenzierte Behandlung des Rhythmischen in Verbindung mit einer überfeinen Dynamik, seine Feinhörigkeit im Instrumentalen, sein Temperament, das die Musik durchglühte und auch die Bühnendarstellung mit kräftigen, lebendigen und farbenfreudigen Linien gestaltete, schaffte ihm wieder viel wohlverdiente Bewunderung und dem Direktor viele ausverkaufte Häuser. In der Titelrolle war Frl. *Jicha* zu sehen. Es wäre über diese junge Sängerin manches zu sagen, vielleicht im Zusammenhange mit ihren Gestaltungen im Mozart-Stil, in Wagner-Opern und bei R. Strauß. *„Hans Heiling"* wurde anläßlich eines Plaschke-Gastspiels von Kapellmeister *Theumann* neustudiert. Frl. *Durmann* zeigte als Anna, daß ihre wohlgepflegte Stimme in der letzten Zeit gute Fortschritte gemacht hat. Den Abschluß der Saison bildete eine *Ringaufführung*, die musikalisch glänzend verlief, während die Szene (die Dekorationen gehörten dem wandernden Wagner-Theater Angelo Neumanns an) viel Wünsche offen ließ. Von Gästen sind außer *Plaschke* zu nennen: *Piccaver, Schmedes, Slezak, Környey*, der leider nicht mehr in Prag wirkende *Zec* u. a. Der vielseitige Wagnertenor *Peters*, der lange Jahre in Prag erfolgreich wirkte, kehrte in seine holländische Heimat zurück.

Im *Tschechischen Nationaltheater* fand die Uraufführung der *„Walküre"* statt. Man kann nur das wiederholen, was man über Tristan, Parsifal und Rheingold gesagt hat. Sorgfältige Vorbereitung des Musikalischen, eine gute Szene (an

Roller geschult — aber im ganzen kein Wagner-Stil. *Siegfried Novaks* komische Oper „*Der Burgkobold*“ erweckte als dramatischer Erstling dieses Symphonikers und Kammerkomponisten Interesse. Ein übler Text mit recht zerknittertem Humor, dessen Vertonung nicht lohnt. Die Musik ist zu gediegen für diesen Text, sie wiegt schwer, beschreibt, malt und schildert — alles mit großem Apparat und kann ihre Herkunft vom Symphonischen nicht verleugnen. „*Die Stieftochter*“, eine slowakische Volksoper von *L. Janacek*, konnte ich bislang nicht hören — infolge eigenartiger Zustände, die offenbar in der Nationaltheaterkanzlei herrschen. Das 50jährige Jubiläum der „Verkauften Braut“ wurde entsprechend gefeiert.

Die von mir im Vorjahre eingeführte Rubrik, die sich mit der denkwürdigen Ernennung deutscher Künstler zu Angehörigen tschechischer Nationalität beschäftigte, kann heuer wieder erscheinen. *Gluck* wurde bekanntlich zu seinem zweihundertsten Geburtstag, *Mahler* an seinem Todestag eingereiht, die *deutschen Klassiker* schon früher als Kosmopoliten entnationalisiert. 1916 wieder eine Bereicherung: *Artur Nikisch.* An seinem sechzigsten Geburtstag erinnern tschechische Zeitungen daran, daß Nikisch eigentlich der Abstammung nach ein Landsmann der Tschechen wäre. Denn sein Vater wäre aus Mähren gebürtig, der erste Musiklehrer Nikischs ein Tscheche gewesen: F. Prochazka aus Buschowitz. Im übrigen sei Artur Nikisch ein großer Verehrer der Musik Smetanas und Dvořáks ... Die Rubrik wird fortgesetzt.

Züricher Musikbrief.

Den am Schluß der Spielzeit üblichen Gastspielen (Maria Ivogün als Rosine in Rossinis mit Klavierrezitativ gegebenem Barbier, Emmy Krüger als Rosenkavalier und Max Krauß als Holländer, denen sich am Dirigentenpult E. d'Albert, seine Oper Tiefland leitend, anschloß) folgte als Schlußblume des Kunstfeuerwerks ein Gesamtgastspiel italienischer Opernkräfte von der Mailänder Scala, das — echt italienisch — Tüchtigstes mit Minderwertigem naiv vermischte. Bei derartigen glänzenden, nicht immer aber erwärmenden Endaufführungen kann ich nie ganz ein Gefühl des Bedauerns unterdrücken, wenn durch sie die Wertschätzung des einheimischen Personals, das nicht immer ausgereifte Leistungen bieten kann, an die Wand gedrückt wird. Daß unsere Bühne das Publikum nicht einseitig veropert, sondern dem redenden Drama, ungleich den meisten Stadttheatern, seine Pflege angedeihen läßt, darf auch an dieser Stelle einmal erwähnt werden. Ein Shakespeare-Zyklus feierte würdig den großen Dichter und das fünfundzwanzigjährige Bestehen des neuen Stadttheaters wurde durch „Erinnerungsspiele“, bei denen zahlreiche frühere Mitglieder der Züricher Bühne mitwirkten, festlich begangen. Als Neu- bezw. Erstaufführungen der zweiten Winterhälfte erschienen Lothar Kempters: „Fest der Jugend“, Dichtung von H. Stegemann und Heines „Ratcliff“ in der Vertonung von Volkmar Andreae. Das Buch Stegemanns hat dichterische Schönheiten, zugleich aber einen großen Fehler: Die Personen drücken nicht in ihrem Handeln, Tun und Leiden ein allgemein menschliches Symbol erlebend aus, sie sind so sehr selbst Symbole, daß sie umrißhaft, unpersönlich wirken. Das Drama wird Allegorie. Darunter hat auch die Musik zu leiden. Trotzdem ist Kempter die Zeichnung der „Jungfrau“, das in sich Geschlossene, Volksliedhafte in einer Weise gelungen, die manchem in Ueberfarben wühlenden Modernen vorbildlich werden könnte. Diese glänzende Aufführung, in welcher die Damen Lisken und Weber, die Herren Bockholt und Richter Hervorragendes leisteten, ehrte nachträglich den im Winter zuvor von seinem langjährig verwalteten Kapellmeisteramt Zurückgetretenen. Gewiß ist Kempters Arbeit nicht das Werk eines Bahnbrechers. Es trägt die Spuren seiner Entstehungszeit, der neudeutschen Schule an der Stirne. Aber verhält es sich etwa anders mit Andreaes Ratcliff? Anders wohl nur durch die gründliche allgemeine Mauserung des Neudeutschen zum Neuest-Deutschen. Hier ist die Farbe alles. Denn vom Orchesterkolorit ganz abgesehen: Das unendliche Durcheinanderwürfeln, das Zusammenschweißen von Motiven und Motivteilchen ergibt schließlich für das Ohr nicht Zeichnung, sondern Farbenbündel. Der Ratcliffstoff lockt wohl den Komponisten durch seine grausige Grundfärbung. Das blutige Edwardlied, die zerstörende Leidenschaft Ratcliffs heben an zu klingen. Wie steht es aber mit echter Empfindung? Den ersten Akt füllt ein Ehebund, den „die Konvenienz geschlossen“. Rein menschlich hat uns diese kuriose Schicksalstragödie nicht viel zu sagen; bleibt das Phantastische! Wenn nur nicht hinter dem „Püppchen“ Mary, hinter dem Spuk von Nebelmann und Nebelfrau ein ironisierendes Grinsen lauerte! Das Grausenhafte beherrscht die Tonsprache, für das Wilde, hemmungslos aus der Bahn Gedrängte findet Andreae schier unerschöpfliche Ausdrucksmittel, aber die Schwäche des Dramas, das von vergangenen Taten lebt, wird durch die Musik nicht nur nicht verhüllt, im Gegenteil: der kältende Hauch, der aus dem Stoff weht, macht sich als innerer Widerspruch nun doppelt fühlbar. Dies mein Eindruck vom Ganzen. Im einzelnen sind Augenblicke echter Gefühlswahrheit nicht selten. Sie häufen sich gegen das Ende. Ob aber Heines Ratcliff, dieser nicht ganz gerade gewachsene Schößling der Romantik, durch Andreaes grundrealistische Ausdeutung lebensfähig geworden ist, wird die Zukunft lehren müssen.

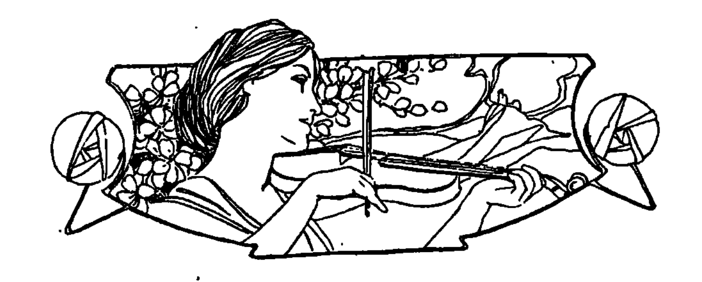
Unter Andreaes Leitung hörten wir die Alpensymphonie von R. Strauß. Es ist ein wenig frevelhaft, aber man denkt an so etwas wie die gemalte Bank in der Sennhütte, auf die der Komiker sich durchaus setzen will. Strauß malt und malt und rollt einen ungeheuren Tonfilm ab, der vor dem schnellhaschenden Ohr vorüberflimmert. Gewiß, auch da ist der alte Straußsche Klangzauber, der auf Augenblicke zu berücken vermag. Wie singt Gottfried Keller?

„Und wenn man stromaufwärts sieht
Will es scheinen, daß die ganze
Innre Schweiz im Firnenglanze
Auf der Flut herniederzieht.“

Vier Zeilen, die den Sinnen, wie dem Sinn mehr geben als die ganze Straußsche Partitur. Die übrigen Symphoniekonzerte der Tonhalle-Gesellschaft waren der stellvertretenden Führung Busonis anvertraut, dessen vornehme Ruhe, gepaart mit bewußt gepflegtem Klangsinn auch im Dirigenten die Vorzüge des Klaviermeisters verraten. An eigenen Werken brachte Busoni ein „Rondeau harlequinesque“ für Orchester, das mit einer unvermutet sich einmischenden Menschenstimme witzartig abschließt, dann eine „Indianische Fantasie“ für Klavier und Orchester. Das Variationenthema ist schön; zuweilen aber ist man „ganz bei Hagenbeck“. Busonis Klavierabende waren Triumphzüge. So etwas — ich meine das Publikum — ist hier noch nicht dagewesen. Busoni spielte Bach (entzückend das Capriccio über die Abreise des vielgeliebten Bruders!), Beethoven, Chopin und Liszt mit jener höchstentwickelten Klavierkultur von feinstem Schliff, die schlechtweg „Busoni“ heißt. Wie ein eratischer Block steht Meister d'Albert neben ihm (Beethoven-Abend). Schroff, unbehauen, aber vulkanischen Ursprungs. Zu Beginn enttäuscht er wohl; dann aber hebt das Wachsen an und schließlich kommt der große Sturmwind! Das Trio Elly Ney, dem die geniale Frau nicht nur den Namen, sondern Temperament und Stil verleiht, spielte auch hier seinen Brahms mit anschwellendem Erfolg.

Einen sehr bedeutsamen Abend brachte der Lehrergesangverein Zürich. Er war den Werken Othmar Schöcks, des jungen schweizerischen Tonsetzers gewidmet und enthielt das Violinkonzert, dessen himmlische Länge sich aus blauen Frühlingsfäden unerschöpflich quellend weiterspinnt, den „Postillion“ von Lenau, für Männerchor und Orchester, wo Schöck jede äußerliche Posthornmalerei vermeidend, ein mondbeglänztes Nachtbild schafft, und endlich die in Leid und Freud schier uferlose, kraftvolle Dithyrambe (Goethe). Zwischen diese zwar kunstreifen, doch jugendlich gefühlten Werke schob sich Schöcks Jüngstes, seine „Trommelschläge“ (Walt Whitmann) für gemischten Chor und großes Orchester. Ein Werk aus der Bitterkeit und dem Schmerz der Gegenwart geboren, wie seinerzeit der Totentanz von Rethel. Das ist der Totentanz des Krieges, wie ihn nur die tieferschütterte Phantasie des sich in Schöpferaugenblicken als ganze Menschheit fühlenden Künstlers schauen und dichten kann. Fürchterlich grinsen der Blick des Todes und das Zähnefletschen des Geistergauls aus der leeren Stelle von den „Bahren, die Tote schütten sollen auf Leichenwagen“.

Als Ausklang ist die Reger-Gedächtnisfeier zu erwähnen, welche der Organist Ernst Isler — der erste schweizerische Vorkämpfer für Max Reger — in der Fraumünsterkirche veranstaltete. Sie versammelte das ganze musikalische Zürich und zeigte, wie sehr man sich auch hier des Wertes der Regerschen Kunst bewußt ist. **Anna Roner.**





— *Wilhelm Maukes* Pantomime „Die letzte Maske" ist von der *Universal-Edition* zur Veröffentlichung erworben worden. Für des Künstlers Oper „König Laurins Rosengarten" haben sich geringfügige Aenderungen als notwendig erwiesen. Das Werk hat bei einer privaten Vorführung in Stuttgart größesten Eindruck gemacht.

— *Friedrich Hegar* ist am 11. Oktober 75 Jahre alt geworden. Was sein Name der deutschen Sängerwelt bedeutet, was er für die Entwicklung Zürichs, seiner zweiten Heimat, zur führenden Musikstadt der Schweiz getan hat, ist allbekannt. Möge dem tatkräftigen Künstler beschieden sein, noch lange Jahre der geliebten Kunst in voller geistiger und körperlicher Frische zu dienen!

— Am 30. Oktober vollendete Frau *Isabella v. Lauppert-Martin* in Chemnitz ihr 60. Lebensjahr. 1856 zu Berlin geboren, begann sie 1876 ihre Bühnentätigkeit in Kassel und wirkte 1879—82 am Stadttheater in Leipzig, 1882—84 in Stettin und 1884—86 in Magdeburg. Hierauf gastierte sie an der Krollschen Bühne in Berlin und beteiligte sich an Angelo Neumanns Nibelungentournee. Seit einer Reihe von Jahren ist sie in Chemnitz als Gesanglehrerin tätig. „Donna Anna", „Pamina", „Agathe", „Venus", „Senta", „Elsa" gehörten zu ihren besten Partien.

— Am 31. Oktober trat *Maler Hermann Hendrich* in Berlin in sein 60. Lebensjahr. 1856 als Sohn eines Landwirts zu Heringen am Kyffhäuser geboren, lernte er in Nordhausen bei Th. Müller die Lithographie und ging dann nach Amerika, wo er mit großem Erfolg seine Bilder ausstellte. Nach Deutschland zurückgekehrt, setzte er seine Studien in München und Berlin fort. Die Motive zu seinen Bildern entlehnt er ausschließlich der nordischen und deutschen Mythologie und Sagenwelt. Bekannt sind namentlich seine Darstellungen aus Opern Richard Wagners. Von seinen Werken seien genannt: „Fliegender Holländer", „Schlafende Brünnhilde", „Hammerschwingender Thor", „Begräbnis Siegfrieds". Ein Zyklus von Wandgemälden befindet sich in der Walpurgishalle am Harz und in der Sagenhalle Schreiberhau im Riesengebirge, wo H. im Sommer seinen Wohnsitz im Hendrich-Haus aufgeschlagen hat. *H. M.*

— Am 25. Oktober vollendete *Georg Schumann* sein 50. Lebensjahr.

— *Hans Winderstein* wurde am 29. Oktober 60 Jahre alt.

— In Genf feierte, 74 Jahre alt, am 28. September *Henry Kling* das Jubiläum seiner fünfzigjährigen Lehrerschaft am Konservatorium. Er hat eine Hornschule und andere instruktive Arbeiten populärer Haltung veröffentlicht und in Genf mehrere Opern zur Aufführung gebracht.

— Dem Lehrer am K. Konservatorium für Musik in Stuttgart, *Joseph Haas*, sowie dem Konzertsänger *L. Feuerlein* in Stuttgart ist anläßlich des fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläums S. M. des Königs der Professortitel verliehen worden.

— Dem Berliner Violoncellvirtuosen *Felix Robert Mendelssohn* ist vom österreichischen Kaiser die Bronzene Ehrenmedaille vom Roten Kreuz verliehen worden.

— *Ludwig Wüllner* ist das bayerische König-Ludwig-Kreuz verliehen worden.

— *Georg Vollerthun*, der verwundet war, ist aus dem Heeresdienste entlassen worden und hat seine kompositorische und Unterrichtstätigkeit in Berlin wieder aufgenommen.

— *Nicolaus Lambinon* ist aus dem Heeresdienst entlassen worden und hat seine künstlerische Tätigkeit in Berlin beim Blüthner-Orchester und als Lehrer wieder aufgenommen.

— *Maximilian Morris* tritt am 1. September 1917 als Nachfolger Rainer Simons' die Leitung der Wiener Volksoper an.

— *Berta Chronegck* wurde als jugendlich-dramatische Sängerin dem Hoftheater in *Weimar* verpflichtet.

— Der Münchener Bariton *Ehrhardt-Hardt* wurde an das Stadttheater in Augsburg engagiert.

— *Emil Ritz*, ein junger Baritonist aus der Schule Robert Schirmers in Dortmund, ist dem Deutschen Opernhaus in Charlottenburg verpflichtet worden.

— In Berlin hat sich das Fiedemann-Quartett (*Alexander Fiedemann, Heinrich Dorbarschewski, Emil Bohnke* und *Ewel Stegmann*) neu organisiert.

— In Kottbus hat *Georg Darmstadt* seine Orchesterbearbeitung von *Beethovens* Opus 106, der Klaviersonate in B dur, aufführen lassen. Welche Strafe sollte einer derartigen Uebeltat folgen?

— In Wien erregt eine 9jährige Geigerin *Erika Morini* durch ihre erstaunliche Technik und musikalische Ursprünglichkeit Aufsehen.

— *Karl Beines* hat seinen Wohnsitz von Berlin nach München verlegt, wo er seine Tätigkeit als Gesanglehrer ausüben wird.

— *Wilhelm Mengelberg* wird bei den *Amsterdamer Festspielen* im kommenden Frühjahr mit seinem *Konzert-Gebouw-Orchester* zum ersten Male als Opernleiter vor die Oeffentlichkeit treten und Aufführungen von „Fidelio" und „Figaros Hochzeit" leiten. Edythe Walker, Hafgren-Waag, Birgitt Engell, Marie Ivogün, Jadlowker, Forsell, Knüpfer, Plaschke, Henke, Bronsgeest u. a. m. sind zur künstlerischen Mitwirkung berufen worden.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In *Berlin* ist unser verehrter Mitarbeiter *Max Battke* gestorben. Am 15. September 1863 zu Schiffuß in Ostpreußen geboren, widmete sich Battke zunächst unter Max Oesten musikalischen Studien, die er in Berlin an der Königl. Hochschule wesentlich erweiterte und vertiefte. Später war er am Sternschen Konservatorium und als Chorleiter tätig, begründete mit anderen ein Seminar für Musik und schuf 1902 die „Jugendkonzerte". Battke hat über seine Methode, vom Blatt zu singen (4. Aufl. 1912), „Erziehung des Tonsinns" u. a. m. geschrieben. Von seinen Kompositionen hat die Oper „O Academia" (1897) freundliche Aufnahme gefunden. Bekannt wurden außerdem Lieder- und Klavierkompositions-Sammlungen, deren er eine mit Humperdinck in der Musikbücherei Weißenturm herausgab.

— In *München* starb Ende September im Alter von 69 Jahren die Hofpianistin *Pauline v. Erdmannsdörfer-Fichtner*, die im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts eine hervorragende Stellung als Klavierspielerin behauptete. Sie war eine der besten Schülerinnen Liszts, hat nach großen Erfolgen als Pianistin in München eine bedeutende Tätigkeit als Lehrerin entfaltet und gab auch einige Kompositionen heraus. Ihr Gatte war *Max v. Erdmannsdörfer* (1848—1905), der treffliche Sondershäuser Hofkapellmeister.

— In *Wiesbaden* starb die frühere russische Hofopernsängerin Frau *Lacroie-Orloff*. Sie war in Petersburg eine gefeierte Künstlerin.

— In Wien ist „der Grün" gestorben. Ein Stück Alt-Wiens ist mit dem 80jährigen Violinlehrer dahingegangen. Grün war bedeutend als Pädagoge. Er kam aus der böhmischen Schule und war in Weimar tätig und später mit Joachim Solist der Königl. Kapelle in Hannover, von wo er nach Wien ging; hier wurde er Konzertmeister an der Hofoper. Dreißig Jahre lang (bis 1909) hat er in Wien gewirkt und vortreffliche Geiger herangebildet wie Adolf Rebner, Karl Flesch, Fischer, Wessely u. a. *Jakob Grün* wurde am 13. März 1837 zu Pest geboren und studierte bei Joseph Böhm in Wien und Hauptmann in Leipzig. Dem alten Herrn folgt viel liebende und dankbare Erinnerung ins Grab.

— *Woldemar Traub*, Lehrer an der Berner Musikschule, ist, 28 Jahre alt, gefallen. Er stammte aus Stuttgart, studierte in Berlin und am Konservatorium seiner Vaterstadt. 1913 kam er nach vorübergehendem Aufenthalte in Zürich nach der Bundesstadt und machte sich dort durch sein vorzügliches Klavierspiel und seine pädagogischen Fähigkeiten einen angesehenen Namen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In Stuttgart wurde vom *Wendling-Quartett* eine neue Arbeit *M. von Schillings'* „Quintett für Streichinstrumente in Es dur" (zwei Bratschen) zur Uraufführung gebracht. Die hervorragende Arbeit fand herzliche Zustimmung auch durch die Tagespresse. Schillings hat mit dieser Schöpfung die Literatur bereichert.

— Im zweiten Zykluskonzert der *Wiesbadener Kurverwaltung* trug die trefflich gelungene Erstaufführung der *vierten Symphonie* in C dur von *W. v. Baußnern* dem selbstdirigierenden Komponisten einen ehrenvollen Erfolg ein.

— *Friedrich Hegars „Patriotische Kantate"* (Dichtung zum 600jährigen Bestehen der schweizer. Eidgenossenschaft von Alfred Beetschen) machte bei ihrer erfolgten Uraufführung in der Züricher Tonhalle am 6. Oktober einen überaus starken Eindruck. Der anwesende Tondichter wurde lebhaft gefeiert.

— Der *Berliner Domchor* wird im Winter eine neue Kammerkantate: „Die Weissagung des Jesaias" von *Friedr. E. Koch* zur Aufführung bringen.

— Das *Hohelied Salomonis*, eine in Deutschland fast ganz unbekannte Komposition *Palestrinas*, wird vom Königl. Hof- und Domchor in Berlin zur Aufführung vorbereitet.

— *Friedrich Weigmanns* Oper „Der Klarinettenmacher" (Text von Georg Richard Kruse), die zuerst in Bamberg und dann in Hamburg gegeben wurde, ist vom Stadttheater in

Elberfeld angenommen worden und wird Anfang November unter Leitung des Komponisten aufgeführt werden.

— In *Berlin* wird *Leo Blechs* Umarbeitung seines „Alpenkönig und Menschenfeind" unter dem Titel „Rappelkopf" zur ersten Wiedergabe kommen.

— Die jüngste Ausgrabung des *Weimarer Hoftheaters, Halévys* Oper „Der Blitz", verdient Beachtung. Das hübsche Werk fand eine sehr freundliche Aufnahme.

— Die *Warschauer Oper* hat am 1. Oktober mit den Vorstellungen begonnen. Am zweiten Tage gelangte ein neues Werk „Lilien" von *Heinrich Zbierzchowski* mit der Musik von *F. Szozski* zur Uraufführung. E. K. schreibt der „Fr. Ztg." darüber: „Die Oper ist keineswegs ein unwürdiges Objekt des nationalistischen Eifers, mit dem diese Bühne sich polnischer Musik anzunehmen pflegt. Der Komponist, der bisher nur mit Liedern, Klavierwerken und Chören hervorgetreten ist, hat seine Studien zum Teil in Deutschland betrieben und ist von Wagner zweifellos bestimmend beeinflußt worden. Leider klafft zwischen der Musik, die er unter dieser Einwirkung schreibt, und dem dramatisch-unwirksamen, mehr lyrisch-romantischen Vorwurf seines Werkes ein Mißverhältnis. Den Stoff gab ihm eine Ballade von Mickiewicz, die schildert, wie die Lilien, die eine Frau auf das Grab des von ihr ermordeten Gatten pflanzt, die Untat rächen. Ein Reigen und ein Kirchenchor zeigen deutlich, wo Szozskis musikalisches Können liegt. Sie sind im Volkston gehalten und wirken durch ihre Schlichtheit und Anmut. Schon diese und ähnliche Stellen der Partitur würden eine Aufführung des Werkes trotz seiner Mängel an dramatischer Schlagkraft rechtfertigen."

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Zu Breuers Beethoven-Denkmal.* Zehn oder zwölf Jahre hat *Peter Breuer*, wie es heißt, an seinem *Beethoven*-Denkmale geschaffen, und was ist dabei herausgekommen? Ich maße mir kein Urteil über dies Erzeugnis der Großplastik an, aber auf mich wirkt das Bildnis, das ich übrigens nicht im Originale kenne, ganz und gar nicht beethovensch. Es soll das Ganze offenbar ein Gegenstück zu Klingers vielgefeiertem und vielumstrittenem Beethoven sein. Mir ist Klingers Werk trotz allen allegorischen Beiwerkes lieber, ja, ich meine, ein Vergleich zwischen beiden Plastiken sei gar nicht möglich. Bei Breuers Beethoven werde ich den Eindruck eines fast ägyptischen Steinkolosses nicht los. Klingers Beethoven-Kopf gibt mir etwas, ich verstehe die Absicht des Künstlers, sehe aber in dem Kopfe, den der Berliner Akademiker geschaffen hat, nichts anderes wie den Ausdruck des Starren, eine Totenmaske. Auf Einzelheiten einzugehen verbietet nicht nur die mangelnde Bekanntschaft mit dem Originale, wie ich schon sagte. Hoffentlich kann die N. M.-Z. in einiger Zeit von berufener Seite ein Wort über das neue Werk Breuers, dessen heute beigegebene Abbildung wir der Freundlichkeit der Firma Keller & Reimer in Berlin danken, bringen. *W. N.*

— *Ein Appell Artur Nikischs.* Das *Leipziger* Gewandhaus-Direktorium veranlaßte Artur Nikisch zu einem warmherzigen Appell an die Leipziger in einem Teile der Leipziger Presse, da das Leipziger Gewandhaus hinsichtlich Besuch und Einnahmen immer schwerer mit der Ungunst unserer ernsten, von allen Musen verlassenen Zeit zu kämpfen hat. Jeder, der erkennt, welch unersetzlichen Kulturfaktor ein Konzertinstitut vom Range des Leipziger Gewandhauses gerade im Kriege für eine Stadt bedeutet, wird ihn mit allen Kräften stützen und verbreiten helfen. Berührt aber schon die Tatsache, daß ein wundervoller großer Künstler von Weltruf für sein eigenes Institut gewissermaßen um Förderung und Hilfe rufen muß, unfraglich etwas eigenartig, verdient seine Kundgebung insofern auch außerhalb Leipzigs als Zeichen der Zeit bemerkt und verständnisvoll gewertet zu werden, so verstärkt sich die ein wenig unbehagliche Wirkung einer Lektüre dieses Appells samt artiger Hausreklame auch dadurch, daß das Leipziger Publikum in ihm im Vergleich mit dem anderer Städte denn doch wohl zu Unrecht der Gleichgültigkeit und übergroßen Zurückhaltung gegen sein berühmtes Konzertinstitut geziehen wird. Es ist nun einmal ein ganz ander Ding, ob selbst ein Nikisch auswärts vor selbstverständlich dann überall ausverkauften Konzertsälen oder Opernhäusern ein oder mehrere Male gastiert, oder ob er im Leipziger Gewandhause seit über 25 Jahren 22 Mal in jedem Winter Programme dirigiert, die ein leider keineswegs sehr mannigfaltiges, dabei durchaus auf der vornehmen, klassisch-konservativen Tradition des Leipziger Gewandhauses gegründetes Repertoire von immer in gewisser Reihe wiederkehrenden allerbekanntesten klassischen und romantischen Werken darstellen. Die alte Musikstadt Leipzig bedarf dringendst der geistig-musikalischen Verjüngung, einmal durch planmäßige Berücksichtigung des Besten modernen zeitgenössischen Schaffens, dann durch eine geistigere und umfassendere, weniger auf die paar berühmtesten „Standwerke" beschränkten Klassiker- und Romantikerpflege. Beides bleibt vornehmste, aber leider keineswegs bisher genügend erfüllte Pflicht des Leipziger Gewandhauses. Man biete dem Publikum Programme, die es auch geistig anregen und belehren, ihm Neues bringen, und man wird nicht mehr über steigende Raumleere im Gewandhause zu klagen haben! Das Leipziger Gewandhaus hat in den Kriegsjahren verdienstvollerweise weder mit hervorragenden Solisten, noch mit Werken allergrößesten Orchesterapparats wie Richard Straußens Alpensymphonie gespart. Nun das harte Spargebot Beachtung fordert, wird ein genialer Klangromantiker wie Nikisch sicherlich doppelt vorbildlich durch häufigeres Arbeiten mit kleinem Orchester erneut die interessante Geistigkeit und Mannigfaltigkeit der Programme und die erstaunlichen klanglichen Wirkungen sogar beim Vortrage klassischer und romantischer Symphonien belegen, die einst ein Hans von Bülow aus nur 40—50 „Meiningern" herausholte. *W. N—n.*

— Der *Verband zur Förderung deutscher Theaterkultur* versendet eine sehr lesenswerte kleine Druckschrift, der wir einige Leitsätze entnehmen: „Auf deutschen Bühnen hat Unkultur vielfach die Vorherrschaft." — „Das Theater ist eine Angelegenheit des ganzen Volkes." — „Unser Programm will nur positive Arbeit." — „Es gibt keine deutsche Stadt, deren Theaterbesucher nicht die Macht hätten, sich einen Bühnenbetrieb zu schaffen, der deutscher Bildung und Gesittung Ehre ist." — „Wer die Ehrfurcht verwirft oder gar verspottet, der ist ein Fremdling im Reiche des deutschen Geistes." — Ehrfurcht, jenes von Goethe gepriesene höchste Ziel aller Erziehung, — daß der Begriff vielen unserer Theater völlig abhanden gekommen ist, braucht nicht erst bewiesen zu werden. Man denke an die klägliche Rolle, die unser höchstes Kulturgut vielfach auf der deutschen Bühne oder den Anstalten, die zu ihr gerechnet werden wollen, spielt, denke an die zum Himmel schreiende Pflege des erbärmlichsten Operetten-Schundes, denke an das überwuchernde Geschäftswesen des modernen Theaterbetriebes, an die sozialen Mißstände und unterstütze die große und gute, die deutsche Sache des Verbandes! Seine Geschäftsstelle ist in Hildesheim, Marktstr. 14.

— Die Konzerte der Großherzoglichen Hofmusik in *Darmstadt* unter Weingartners Leitung werden im Winter 1916/17 die Entwicklung der deutschen Symphonie zum Programm haben. Als Neuheiten sind vorgesehen die vierte Symphonie von *Gustav Mahler* und die Alpen-Symphonie von *Richard Strauß*.

— Die sechs Abonnementskonzerte der *Geraer Hofkapelle* bringen im kommenden Winter außer klassischen Werken folgende Novitäten: Kaun, 3. Symphonie; Mahler, 1. Symphonie; Bruckner, 4. Symphonie; Weingartner, Lustige Ouvertüre; Hausegger, Wieland der Schmied; Graener, Musik am Abend. Außerdem eine Reger-Feier mit Professor Straube an der Orgel. — Die sechs Abonnementskonzerte des *Musikalischen Vereins* bringen u. a.: Klose, Messe d moll; Bruckner, Te Deum; Strauß, Heldenleben; Reger, Mozart-Variationen; Niemann, Rheinische Nachtmusik; Korngold, Schauspiel-Ouvertüre; Noelte, Gesangsszene; Brahms, Doppelkonzert; Laber, Lieder für Bariton.

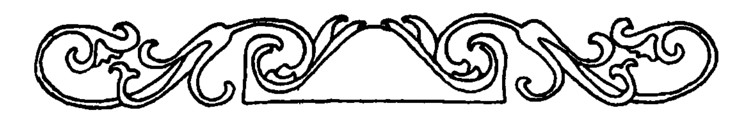
— Der *Richard-Wagner-Verein Darmstadt* kündigt den ersten Teil seines Winterprogramms an. Es wird den 254.—257. Abend des rührig voranstrebenden Vereines bringen. Am 29. Dez. soll *W. de Haans* Streichquartett in e moll zur Uraufführung gelangen. Für Januar—April 1917 sind acht Veranstaltungen vorgesehen.

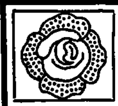
— In *Leipzig* ist eine Ortsgruppe des wirtschaftlichen Verbandes vortragender Künstler begründet worden.

— Ein Musikfreund hat 50 000 Mk. für das *Aachener städtische Orchester* gespendet. Die Zinsen sollen bedürftigen Mitgliedern, Ueberschüsse dem Allgemeinen Deutschen Musikerverband zugewendet werden.

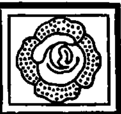
— *Walter Niemann*, dessen Nokturnen „Singende Fontäne" op. 30 (erstmalig von der „Neuen Musik-Zeitung" veröffentlicht) und „Alhambra" (aus op. 28) in diesem Winter auf den Programmen von Laura Rappoldi-Kahrer, Erika von Binzer, Céleste Chop-Groenevelt, Ignaz Friedman, Télémaque Lambrino, Hans Köhler-Eckardt stehen, veröffentlichte soeben, gleichfalls bei Kahnt, ein Heft leichter Klavierstückchen „Hans und Grete" op. 36.

— Vor 150 Jahren, am 25. Oktober 1766, wurde *Karl Gottlieb Hering* zu Schandau geboren. Er studierte in Leipzig und Wittenberg und wirkte als Konrektor in *Oschatz*, seit 1811 als Oberlehrer und Musiklehrer an der Stadtschule in *Zittau*, wo er 1853 starb. Hering war als Musikpädagoge geschätzt und ist Schöpfer populär gewordener Kinderlieder. Er gab eine große Anzahl musikpädagogischer Bücher und Choralbücher heraus. *H. M.*





Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Gerda begrüßte Frau v. Hilgers und die Pensionsgenossinnen mit großer Freude. „Das ist jetzt meine Heimat," erklärte sie am Tage ihrer Rückkehr.

„Mein liebes Kind," sagte Frau v. Hilgers gerührt. Nun hieß es zu Professor S. gehen und mit ihm ihre musikalische Zukunft besprechen; er empfing sie liebenswürdig wie immer: „Sie müssen zunächst in Leipzig auftreten. Von ihrem hiesigen Erfolg hängt Ihre weitere Laufbahn ab; erst wenn Sie Rezensionen haben, können Sie sich an die Agenten wenden!"

Plötzlich krampfte sich Gerdas Herz zusammen: „Und wenn ich keinen durchschlagenden Erfolg habe?"

„Dann werden wir es trotzdem wagen. Sie wissen ja: frisch gewagt ist halb gewonnen, und daß ich von Ihnen etwas halte, wissen Sie doch auch," der freundliche Mann klopfte ihr ermutigend die Schulter, „also Kindchen, Kopf hoch! Ich denke, wir setzen Ihr Konzert Ende November, Anfang Dezember an, da haben Sie Zeit, sich vorzubereiten."

Dankbar reichte ihm Gerda die Hand: „Es ist so gütig von Ihnen, sich für mich zu interessieren."

„Das ist natürlich, wenn es die Schüler verdienen."

Und trotzdem hatte Gerda ihre Sicherheit verloren. Sie, die kürzlich nicht daran gezweifelt hatte, daß sie berühmt und gefeiert werden würde, ängstigte sich jetzt, seit ihr Lehrer von ihrem hiesigen Auftreten sprach, von dem soviel abhing. — „Vielleicht gefalle ich nicht," dachte sie beklommen und was dann? Darüber wollte sie lieber nicht nachdenken, wie würde sie vor ihrer Familie dastehen und vor Meinhold!" — Sie versuchte die Bangigkeit abzuschütteln, aber es gelang ihr schwer. —

In der Pension fand sie einen Brief von Sophie vor, der sie zu ihrer Hochzeit einlud. „Du mußt kommen", schrieb sie, „eine Absage würde ich dir nie verzeihen, du kannst ja bei uns wohnen." Die gute Sophie! Die war doch wenigstens anhänglich! Und nun mußte sie durch eine Absage gekränkt werden! Sie konnte unmöglich unter den obwaltenden Umständen nach Berlin fahren. Daß ihre Familie auch zur Hochzeit geladen würde, war sicher und daß der Onkel imstande war, ihr den Rücken zu drehen oder sich bestenfalls nicht um sie zu kümmern, war ebenso gewiß. Nein, das ging wirklich nicht! Sie setzte sich hin und schrieb der Freundin die volle Wahrheit. Aber als sie den Brief zuklebte, war ihr, als hätte sie das letzte Kindheitsband zerrissen . . .

Karin hatte Gerda eingeladen, gleichzeitig mit Hilde und sie war mit Freuden hingegangen. Es zog sie zu dieser Anderen; sie konnte sie nie genug beobachten.

Die Gedrücktheit war nun von Karin gewichen. Der alte Liebreiz lag über ihrem Wesen wie ein schillernder Glanz.

„Ich möchte wissen, was vorgefallen ist?" fragte sich Gerda mit der eigenartigen Lüsternheit junger Mädchen, die sich mit der Hellsichtigkeit der Liebenden paarte.

„Ich habe eine Karte von Baron Eschenbach erhalten," berichtete Karin heiter und unbefangen, „er ist jetzt mit seiner Mutter in Villa d'Este, denkt oft mit dankbarem Herzen an die schönen Tage in Braunwald zurück und läßt alle grüßen."

„Wie geht es ihm gesundheitlich?" fragte Hilde.

„Davon schreibt er nichts, ich denke erträglich."

„Du weißt nicht, wie ich diese Karin beneide; sie hat ihren eigenen Mann und wird noch nebenbei von dem Ralph Eschenbach angebetet, es gibt wirklich Menschen, die alles im Leben haben und andere, die kriegen nichts ab," sagte Gerda auf dem Rückweg.

„Aber Gerdachen, zwischen den beiden besteht nur eine harmlose Freundschaft."

„Das ist nicht wahr," wie eine Drohung klang es.

„Außerdem ist es ein wahres Glück, daß der sich nicht für dich interessiert, du kannst doch keinen schwindsüchtigen Mann heiraten."

„Es gäbe für mich kein größeres Glück als durch ihn zu sterben."

„Du kennst ihn eigentlich sehr wenig."

„Gleichviel!" Gerda bebte vor Leidenschaft.

Hilde faßte ihren Arm: „Ich bin froh, daß es nicht dazu kommt, Gerda."

„Wieso bist du so vernünftig, Hilde, hast du noch nie geliebt?"

Die Siebzehnjährige hob den hübschen Kopf mit den seltsam reifen Augen. „Ich habe bisher noch nicht Zeit gehabt, daran zu denken, meine Stunde wird wohl auch kommen," sagte sie ruhig, dann lachte sie: „Momentan denke ich nicht an Liebe, sondern an mein bevorstehendes Dresdner Konzert."

Gerda sah Hilde von der Seite an. Wie ruhig war sie, wie zufrieden. Es mußte schön sein, einen so ausgeglichenen Charakter zu haben. — Die ging gradwegs, ohne rechts oder links zu blicken, ohne innere Kämpfe, ließ sich durch nichts zerstreuen oder ablenken! Die Menschen vermochten ihre Bahn nicht störend zu kreuzen. Wie glücklich sie war! Gerda fühlte wieder eine Schwere auf sich lasten! Sie war so unruhig, so ohne jedes Selbstvertrauen. Woher kam das nur? Wie spielfreudig war sie im Sommer gewesen und jetzt war aller Mut dahin . . .

„Ich mag dich gar nicht mehr hören," pflegte sie zu Hilde zu sagen, „ich fühle, daß ich dann die Flinte ins Korn werfen könnte."

„Aber Gerda!"

„Ja, ich weiß nicht, was in mich gefahren ist."

„Du mußt immer wieder vorspielen, damit du diesen eigenartigen Reiz empfindest, den man nur auf dem Podium hat und der einzig und allein die Fühlung zwischen Künstler und Publikum herstellt," schrieb die Pianistin Edith Anders, der sie ihr Leid klagte. „Es gibt eine musikalische Seekrankheit, die mußt du überwinden oder vielmehr du mußt trotz derselben spielen können — manche Künstler werden ihr ganzes Leben lang von diesem Uebel befallen; es artet dann in Lampenfieber aus, welches mitunter das Spielfeuer erhöht."

Und Gerda suchte sich zu bezwingen, sie trug an den Sonntagabenden in der Pension die schwierigsten Konzertnummern vor, beteiligte sich an den Uebungsaufführungen im Konservatorium, ließ sich bei Fellners und Stechows hören.

Professor S. hatte das Programm für das Konzert mit ihr zusammengestellt. „Wir wollen nichts Besonderes machen," meinte er, als sie vorschlug, einen Beethoven-Abend zu geben, „das sieht für den Anfang zu anspruchsvoll aus."

„Ich kam darauf, weil mir seine Musik am nächsten steht," warf Gerda schüchtern ein, „wenn ich mich in seine Sonaten vertiefe, vergesse ich alles, überwinde meinen Kleinmut."

„Das weiß ich, liebes Kind, aber das geht nicht an, Sie dürfen sich erst gar nicht in solche Ideen hineinreden; erstens stimmt das auch nicht ganz, andere Klavierwerke gelingen Ihnen ebenfalls sehr gut und zweitens haben Sie als Anfängerin die Verpflichtung, Publikum und Presse alle Seiten Ihres Könnens zu zeigen. Sie müssen mit Bach beginnen und über Beethoven zu Chopin, Schumann und Liszt gehen, diese Folge wollen wir festhalten. Wenn Ihnen Liszt nicht zusagt, so dürfen Sie auch einige moderne Tonsetzer für die Schlußnummer wählen." Und Gerda sah ein, daß ihr Lehrer recht hatte . . .

Karin Fellner hatte sich erkältet; — sie war mit Freunden ins Theater gegangen und im dünnen Abendmantel in einer offenen Autodroschke nach Hause gefahren. Wie konnte sie so unvorsichtig sein, noch dazu im November, Fellner war nicht zu beruhigen. Er war auch der fürsorglichste Gatte! Dabei hüstelte Karin eigentlich nur. „Du sollst dich ins Bett legen und dich lieber gleich auskurieren," entschied er.

„Aber Fritz, es geht mir ja sonst ganz ausgezeichnet, alle Menschen erkälten sich in dieser Jahreszeit." Karin lachte ihr schönes sorgloses Lachen.

Dr. Fellner gab sich indessen nicht zufrieden, der Hausarzt mußte kommen; dieser beruhigte den sorgenden Ehemann: „Das ist gar nichts, lieber Freund, etwas Stubenarrest mit Bettwärme wäre allerdings vorteilhaft, übermorgen ist die Sache überwunden."

Da sie eine fügsame Natur hatte, legte sich Karin ins Bett und ließ sich pflegen, mit heißen Umschlägen und Emserwasser, aber nach zwei Tagen hüstelte sie immer noch.

„Jetzt stehe ich auf," erklärte sie, „ich brauche Luft, das Liegen macht mich nur krank."

„Was sagen Sie dazu?" Fellner wendete sich an Dr. Mühling.

„Ich will zunächst eine wirksame Hustenmedizin verordnen, um dem leidigen Reiz beizukommen; das hilft sicher, ich hätte diese Arznei sofort verschrieben, aber ich greife im allgemeinen nicht gern zu künstlichen Beruhigungsmitteln. Im übrigen hoffe ich, daß Sie sich für die Zukunft einen wärmeren Abendmantel anschaffen werden, gnädige Frau, Sie können sich schon erlauben, etwas weniger elegant zu sein."

Karin lachte, „ich tue alles, Sie müssen mich nur möglichst schnell auskurieren, denn ich habe sehr viel vor."

„Natürlich," brummte Dr. Mühling gutmütig, „erst wird auf die Gesundheit losgewirtschaftet und dann soll der Doktor hast du nicht gesehen, heile, heile machen. Das kenne ich." Er stand schon an der Tür.

„Also ich soll heute nachmittag noch nicht aufstehen?"

„Gedulden Sie sich noch und lassen Sie meine Medizin wirken, in einer Stunde werde ich sie schicken." Er empfahl sich. —

Fellner begleitete ihn heraus: „Halten Sie den Zustand meiner Frau wirklich für ganz unbedenklich?" fragte er draußen.

„Aber unbedingt, lieber Herr."

„Wenn der Husten nur nicht so hartnäckig wäre, namentlich nachts fällt es mir auf, wie hart und trocken er klingt."

„Ich kann Ihnen nicht verhehlen, daß sie einen leichten Luftröhrenkatarrh hat, weswegen ich ihr auch die Bettwärme und heiße Umschläge angeordnet habe; jetzt wird die Hustenmedizin noch das Uebrige tun, hoffe ich!"

„Den Katarrh hatten Sie also schon vorgestern festgestellt?"

„Aber gewiß, darum habe ich sie ins Bett gesteckt."

Fellners Gesicht wurde ernst: „Warum haben Sie mir das nicht gleich gesagt?"

„Mein Lieber; wozu Sie unnötig aufregen. Es genügt doch, wenn Sie meine Vorschriften befolgen."

Fellner blieb ernst. Dr. Mühling klopfte ihm auf die Schulter: „Ihr Frauchen ist immer kerngesund gewesen an Bronchien und Atemorganen. Da ist doch ein Katarrh ganz belanglos, seien Sie kein Hypochonder, Fellner." Er ging. —

Am Nachmittag kam Frau Stechow und machte Karin eine Krankenvisite: „Wie entzückend sehen Sie aus," rief sie bewundernd, indem sie Karin betrachtete, die in einer Duftwolke von mattrosa Decken und Bändern dalag: „Und Blumen haben Sie wie eine Diva. Ich würde mich sofort hinlegen, wenn ich im Bett so ausschaute und so verwöhnt würde."

„Ja, mein Mann ist rührend gut," sagte Karin und ihre Augen glänzten. Jetzt hustete sie.

Frau Stechow sah sie besorgt an: „Aber Kindchen, Sie müssen noch recht vorsichtig sein."

„Ich glaube, die neue Hustenmedizin reizt mich noch mehr, seit heute mittag habe ich einen ständigen Kitzel." Sie hüstelte wieder . . .

„Das Sprechen strengt Sie vielleicht an, ich werde lieber gehen und morgen wiederkommen." Sie stand auf und drückte ihr die Hand, Karin hielt sie nicht zurück, sie schien abgespannt. — Dr. Fellner kam eben die Treppe herauf: „Wie finden Sie Karin," war seine erste Frage.

„Ich würde ihr nachher das Thermometer einlegen, sie sieht etwas erhitzt aus."

„Meinen Sie wirklich?" Fellner wurde blaß.

Frau Stechow lenkte ein: „Beschwören kann ich es natürlich nicht, da ich sie in den besten Händen weiß, habe ich weder ihren Puls befühlt, noch sie berührt, vielleicht ist sie nur von der Anstrengung des Hustens rot geworden. Vorsicht ist jedenfalls immer besser, übrigens ist erhöhte Temperatur und sogar Fieber bei Luftröhrenkatarrh etwas ganz Gewöhnliches."

Sie ging weiter, von Fellner gefolgt. „Wenn ich Ihnen irgendwie nützlich sein kann, Dr. Fellner, so brauchen Sie nur anzuklingeln. Ich stehe Ihnen gern zur Verfügung, das wissen Sie hoffentlich." Sie standen jetzt unten vor der Haustür . . . Fellner verbeugte sich schweigend . . .

„Karin Fellner gefällt mir gar nicht," sagte Frau Stechow am Abend zu ihrem Mann; sie saß vor ihrem Toilettenspiegel und kämmte sich nachdenklich die langen Haare.

„Was du für Sorgen hast!" Stechow lag bereits im Bett. „Regst du dich immer so auf, wenn deine Freundinnen Luftröhrenkatarrhe haben? Es ist ein wahres Glück, daß ich so gesund bin, sonst würdest du vor Angst umkommen."

„Kurt, laß den Unsinn!" Frau Stechow bearbeitete ihr Blondhaar jetzt mit der Elfenbeinbürste, schweigend fuhr sie durch die welligen Strähnen. Stechow gähnte: „Ja, was meinst du denn eigentlich?"

„Daß ich sie für krank halte!"

„So ein Katarrh ist doch nicht weiter gefährlich."

„Meiner Ansicht hat sie gar keinen gewöhnlichen Luftröhrenkatarrh!"

„Sondern?" Stechow lachte: „Mühling soll sehr überlastet sein, du könntest ihm vielleicht einen Teil seiner Kundschaft abnehmen!" (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 21. Okt. Ausgabe dieses Heftes am 2. Nov., des nächsten Heftes am 16. November.

Briefkasten

Für unaufgefordert eingehende Manuskripte jeder Art übernimmt die Redaktion keine Garantie. Wir bitten vorher anzufragen, ob ein Manuskript (schriftstellerische oder musikalische Beiträge) Aussicht auf Annahme habe; bei der Fülle des uns zugeschickten Materials ist eine rasche Erledigung sonst ausgeschlossen. Rücksendung erfolgt nur, wenn genügend Porto dem Manuskripte beilag.

Anfragen für den Briefkasten, denen der Abonnementsausweis fehlt, sowie anonyme Anfragen werden nicht beantwortet.

Max Stark, Redakteur der „Heimat-Glocken", Rio de Janeiro. Schönen Dank für freundliches Gedenken und beste Grüße.

G. B. 18. Unseres Wissens gibt es kein solches Buch. Kritik kann nur auf Grund vielseitigen Wissens und Könnens geübt werden — wenn sie nämlich etwas taugen soll. Dem landläufigen „Kritisieren", wie es leider immer noch besonders in der Tagespresse geübt wird, kann man freilich nicht nachsagen, daß es auf dem Grunde einer gefesteten, allgemeinen und fachlichen Bildung ruhe. Ein „Buch" wird also nicht helfen, nur gründliches, vielseitiges und ausdauerndes Studium.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 4

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Siegmund von Hausegger.

Von HANS TESSMER (Berlin).

Ob mir das nur allein so geht und ob mein Empfinden das richtige ist, kann ich nicht wissen. Aber so oft ich jetzt an Hausegger denke, stets fällt mir dabei gleichzeitig der Generalfeldmarschall Mackensen ein. Wer einmal näher zusieht, wird vielleicht, gleich mir, zwischen diesen beiden uns gegenwärtigen Persönlichkeiten so viele Uebereinstimmungen herausfinden, daß jener Vergleich gerechtfertigt erscheint. Indessen kommt es hier nicht auf die vielen kleinen Züge in ihrem Wesen und persönlichen Eindruck an, sondern auf die großen, bestimmenden Linien, die sie in ihrem öffentlichen Wirken ziehen. Beide sind geniale Feldherrennaturen, geborene Eroberer, und sie verbinden mit stählerner Energie eine strahlende, echte Freundlichkeit. So sehen und kennen den einen sein Volk und seine Soldaten, den anderen die Musikanten und die vielen Freunde seiner deutschen Kunst.

Seinen ersten Erfolg als Komponist hatte Hausegger bei der Uraufführung der humoristisch-phantastischen Oper „Zinnober" vor 18 Jahren in München (1898). Diesem Werke voraufgegangen war die schlichte einaktige Märchenoper „Helfrid", die der Neunzehnjährige als Schlußstein seiner beim Vater mit innerlichstem Eifer betriebenen Studien betrachten konnte. Hier im „Zinnober" aber — den er sich nach E. T. A. Hoffmanns Novelle „Klein Zaches, genannt Zinnober" selbst gedichtet hatte — zeigte er sich nun in der freien Beherrschung alles Technischen auf bedeutender Höhe. Freilich, an eigenen großen Zügen ist auch dieses Werk noch nicht sehr reich. Wie Hausegger sich d a r i n ganz als jugendlich echter Wagnerianer zeigte, daß er den Text selbst dichtete, so war er auch noch im musikalischen Ausdrucke, der Modulation und Harmonik oft von Wagner abhängig. Diese Züge bekunden die Unbefangenheit des jungen Geistes, der das, was in ihm lebte, mit den ihm geläufigen Mitteln zum Ausdrucke brachte. — Im „Zinnober" steckt trotz alledem noch viel Schönes und Charakteristisches, so vor allem ein köstlicher Humor, der ja ganz erst im Glanze des Orchesters aufklingen mag, während mir leider nur der Klavierauszug zur Beurteilung zu Gebote steht. Auffällig ist an diesem Frühwerke dann auch die virtuose Kunst der musikalischen Charakteristik, die von der tiefen Schulung des Komponisten zeugt und sich unbedenklich den großen Vorbildern oder den bedeutenden zeitgenössischen Werken vor allem des um zehn Jahre älteren Richard Strauß anreihen läßt.

Der Name Richard Strauß ist hier nicht unabsichtlich genannt; er ist für die spätere Entwickelung Hauseggers von großer Bedeutung geworden, und schon in der ersten symphonischen Dichtung „Dionysische Fantasie" spüren wir den deutlichen Einfluß des Komponisten von „Tod und Verklärung". Die Entstehung der Dionysischen Fantasie ist vielleicht auf Wirkungen zurückzuführen, wie sie *Nietzsches* Werke in jedem jugendlichen Geist und Herzen hervorrufen. Das könnte fast auf einen philosophischen Gehalt deuten. Aber davon hielt sich die Seele des Komponisten frei. Nietzsche hatte ihm nur die Anregung vermittelt; sein Tongedicht aber ist jeder philosophischen Kompliziertheit und jeder Nietzsche-Aphoristik bar, es ist nur ein tönendes Symbol für innerlich erlebte Vorgänge. Was hieran gegenüber dem „Zinnober" schon neu und in gewissem Sinne eben „straußisch" erscheint, das ist der dithyrambische Schwung der Melodie, die rhythmische Eigenheit, die modernere Polyphonie, mit der eine entsprechende Instrumentation verbunden ist. Aber Hausegger war weit davon entfernt, in einer bloßen Liszt- und Strauß-Nachahmung zu erstarren, und er erhob sich weit über den Durchschnitt der Epigonen und der an Strauß Begeisterten; das Werk zeitigte denn auch einen tieferen Erfolg, der selbst heute noch ehrlich ist. Als diese Fantasie beendet wurde, war „Zinnober" noch nicht aufgeführt; Hausegger war vierundzwanzig Jahre alt. Welch erstaunliche Fülle meisterhafter Züge zeigt das Schaffen des Tondichters schon in dieser jungen Periode! Man begegnete ihm denn auch nach der Uraufführung der Fantasie — die ein halbes Jahr nach dem „Zinnober" erfolgte — mit echter Bewunderung, die sich zu einmütigen Huldigungen erhob, als im Jahre 1900 Hausegger sein damals neuestes Werk, den „Barbarossa", in Berlin mit dem Philharmonischen Orchester zur ersten Aufführung brachte. In diesem Werke vereinigen sich alle spezifisch hauseggerischen Einzelzüge zu einem Gesamtbilde, in welchem uns die starke Persönlichkeit des Tondichters frei und ungeschminkt entgegentritt. Eine oft an Bruckner gemahnende Kraft liegt im „Barbarossa", die heute noch ungebrochen ist. Die stolze, breite Entfaltung einer tiefen Phantasie, ein seliges, himmelweites Schwelgen (man denke vor allem an den langsamen Teil des zweiten Satzes: „Der Zauberberg") in immer neuen Ideen, weitab vom modernen Impressionismus, fern aller Oberflächenwirkung, innerlich vertrauend, groß und echt

in der Linie. Gerade in unseren Tagen ist diese Tondichtung vom Leiden, Hoffen und Siegen des Volkes eine zeitgemäße Musik, wie sie uns augenblicklich nur wenige lebende Komponisten zu geben vermögen. Es ist mancherlei im „Barbarossa", was Hausegger heute vielleicht nicht mehr so unbekümmert schreiben würde, auch etliche Instrumentationseffekte, die er jetzt vielleicht mildern würde. Aber gerade in dieser unbekümmerten Frische, in dem freudigen Schwung, mit dem das Werk gestaltet ist, liegt ein großer Vorzug vor all dem, was die verschiedenen „— — — ismen" uns auf musikalischem Gebiete später brachten, so interessant und an sich wertvoll manches davon auch jetzt noch sein mag. Bemerkenswert an der Tondichtung ist vielleicht noch, daß Hausegger in gewissen Grenzen das alte Symphonieschema innehält. Es sind drei Sätze von verschiedenem Gepräge: „Die Not des Volkes", „Der Zauberberg" und „Das Erwachen". Der Barbarossa-Gedanke kettet sie aneinander und während die beiden, in sich geschlossenen Ecksätze vorwiegend pathetischen Allegrocharakter tragen, gliedert sich der „Zauberberg" in zwei Abteilungen, die man einfach als Scherzo und Adagio bezeichnen könnte.

Zur Form der einsätzigen symphonischen Dichtung im Liszt-Stil kehrte Hausegger mit dem „Wieland" zurück, der gegenüber dem „Barbarossa" vielleicht einen Rückschlag bedeutet. Zwar: schöne und edle, neue Gedanken, Klangwunder in der Instrumentation (Schwanhilde-Episode) enthält auch dieses Werk. Aber die Gesamtgestaltung erscheint deshalb weniger glücklich, weil sie durch ein allzu offen vorgezeichnetes Programm stellenweise in Aeußerlichkeiten gerät, wie wir sie sonst bei Hausegger nicht gewohnt sind. Ich denke da etwa an den Sturz Wielands, der durch krasse Beckenschläge versinnbildlicht wird; das ist ein Effekt, der zwar als Schluß einer großen Steigerung des ganzen Orchesters seine Wirkung nicht versagt; aber eine solche Wirkung ist rein äußerlich.



Siegmund von Hausegger.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Es ist nun wohl an der Zeit, auch dem Lyriker Beachtung zu schenken. Lange Jahre hindurch gingen die Sänger an Liedern von Hausegger kühl vorbei; erst in den letzten Jahren kann man selbst in Berlin des öfteren diese Lieder hören, die im Grunde so einfach und ungekünstelt sind, die von der Moderne oft nur die Harmonie und freiere Gestaltung haben, in denen so viele feine Wirkungen ruhen, daß nur ein echtes, schlichtes Künstlerherz sie zu heben vermag. Im Geschmack, mit dem Hausegger seine Texte wählte, kann er getrost mit Brahms und Hugo Wolf wetteifern. Wir finden da z. B. Gottfried Keller, C. F. Meyer, Theodor Storm, Lenau, Hölty, Hebbel, Bierbaum. Und wir finden — Melodien, wirklich sangbare Melodien! Ein stilles Abseits liegt in dem lyrischen Schaffen Hauseggers; Schläger von der Art der Straußschen „Cäcilie" hat er nie geschrieben; die knappste Form und der gedrängteste Ausdruck sind ihm Notwendigkeit. Da entsteht denn häufig eine Art der Charakteristik, die vom Künstler unmittelbarstes Erfassen des Grundgedankens und der Grundstimmung verlangt, wenn er dem Liede gerecht werden will. Freilich finden sich hier und da auch Gesänge, in denen eine breitere Linie dem Sänger mehr Gelegenheit zur Entfaltung der rein stimmlichen als der geistigen Fähigkeiten gibt (so in den „Liedern der Liebe" für Tenor, nach Lenau). Gelegentlich läßt er auch heitere Saiten tönen, wie im „Teufel und Steuersergeant" oder in dem an mittelalterliche Holzschnittmanier gemahnenden „Christoph, Rupprecht, Nikolaus" nach Bierbaum oder in „Mein Schweinchen", einem köstlich parodistischen Liede. Das Beste aber gibt er sicherlich in rein lyrischen Liedern, die von jeder Deutung fern sind, in wundervoll einfachen Empfindungen, die meistens für mittlere Stimme gedacht sind und aus denen ich einige herausgreife wie das vielgesungene „Lied des Harfenmädchens", „Wiegenlied", „Ewig jung ist nur die Sonne", „Sehnsucht", „Tief von fern"; und dann in ausgesprochenen Naturliedern. Ich denke an „Abendwolke", „Auf der Heide", „Mittag im Felde", „Herbst" und vor allem die leider kaum beachteten wundervollen drei Nachthymnen für Bariton und Orchester. Das sind oft ganz herrliche Erhebungen einer innerlich reichen Seele, eines sinnenden Gemütes, das über den Alltag hinaus der Sonne zustrebt.

Diese Naturlieder erleichtern uns den Uebergang zu seinem bis jetzt letzten großen Werke, der „Natursymphonie" für großes Orchester und Schlußchor (1911). Man hat bei seinem Erscheinen dieses Werk oft asketisch genannt, weil es so abseits vom Wege steht, wie ja überhaupt Hausegger, auch als Dirigent, niemals „Konzessionen" gemacht hat. Die Symphonie neigt stilistisch ebenso dem klassischen Aufbau wie der modernen Tondichtung zu; das könnte auf eine gewisse Stillosigkeit deuten, wenn nicht alle drei Sätze unter der Herrschaft des „Naturthemas" ständen, eines Hauptgedankens von nur fünf Tönen, der zuerst so unpersönlich in der Orgel erscheint und später zu bedeutender Charakteristik heranwächst. Ein wildes Ringen ist oft in diesem Werke, ein starkes inneres Gestalten zeigt sich überall, wie entfesselte Dämonen schreien die Themen hier und da einander an, und dann wieder hören wir Visionen voll feinsten, lyrischen Zaubers, Melodien, die allen Kampf zu glätten scheinen, Stellen wie z. B. den brahmsisch versonnenen Einsatz des ganzen Orchesters auf Des dur im ersten Satze, nachdem die Bläserrufe und das Naturthema in der Orgel verklungen sind. Der Schlußchor birgt Schroffheiten und Disharmonien, die für „fromme Gemüter", etwa für eingesessene Mendelssohnianer, nicht gut bekömmlich sind. Aber welch starres Ringen liegt in diesem Chor, wie stark und geistig sind die wundervollen „Prooemion"-Verse Goethes musikalisch nachgezeichnet! Ueberhaupt scheint mir das Wertvollste an dieser Symphonie nicht das wirklich Neue oder die staunenswerte Technik zu sein, sondern das stark Persönliche, das Sichausleben eines ringenden Innern, gebändigt durch eine weit gespannte und gefestigte Form.

Bleibt Hausegger, der Dirigent. Es ist ihm merkwürdig genug ergangen. Weil er einen eigenen Willen hatte, nämlich den Willen zur Arbeit, hat man ihn — seitens der ausführenden Musiker — vielleicht oft lieber gehen als kommen sehen. Es ist das ja nichts Neues; es ist jener Stumpfsinn der Tradition, gegen den auch Mahler gekämpft hat sein Leben lang. Aber schließlich — große Taten sind d o c h nicht aufzuhalten. Und Hausegger hat sie vollbracht, wie sie auch Mahler vollbrachte; wie er denn auch in dieser Hinsicht vielleicht nur mit Mahler verglichen werden kann. Was ihm rein äußerlich zu Gebote steht, ist natürlich eine über jede Kritik erhabene Beherrschung der Orchester-

massen, eine geistige Gliederung des Stoffes, die unbedingt imponiert. (Man bedenke dabei nicht zuletzt, daß er fast stets, auch Werke wie Liszts Faust-Symphonie, auswendig dirigiert!) Dazu tritt dann aber ein echtes Temperament, das ihn stets den richtigen Pfad führt: den der lebendigen, von innen herauswachsenden Wiedergabe. So ist er heute vielleicht der genialste Beethoven-Interpret, weil Geist, Seele und Temperament sich gerade im Geiste Beethovens am stärksten zusammentun. Wie herrlich gelingt ihm Bruckner! Wie weiß er die gelegentlichen Verworrenheiten in Bruckners Partituren zu überbrücken, die Symphonien zusammenzuketten zu einem hochtönenden Bau, der dann unmittelbar neben Beethoven seinen Platz hat! Wie mitlebend weiß er Brahmsens Herbheiten zu versinnlichen, wo es am Platze ist! Mit welchem beispiellosen Elan bringt er Liszts „Faust" zur Geltung, formt er Straußens „Don Juan", „Till", „Tod und Verklärung" zu Gebilden, die uns innerlich nahe sind, die wir so verehren müssen als Meisterwerke, nicht als — Kunststücke, wie immer noch etliche Grämlinge hohnlächeln wollen.

Ja, welch ein großer und zeitgemäßester, vor allem zeitnotwendigster Künstler ist er — wenn ihr wollt, ihr Musikanten alle, die ihr eurer Kunst dienen wollt, wie ihr sagt!

Führer durch die Violoncell-Literatur.

Von Dr. HERMANN CRAMER (Berlin).

(Schluß.)

Servais, F.: Servais war seinerzeit eine durchaus neue, eigenartige Erscheinung. Fast seine sämtlichen Werke sind mit Orchester gesetzt; sie gehören zu den allerbekanntesten und meist gespielten. Dem Orchester kommt nur eine vermittelnde und lediglich begleitende Wichtigkeit zu. Es handelt sich eben bei ihm um rein solistische und zwar virtuosische Dinge. Auf diesem Gebiete schafft er aber Werke von verblüffender Neuheit und Eigenart gegenüber allem früheren, und andererseits von einer so erheblichen Mannigfaltigkeit in der Verwendung und Ausnutzung der verschiedensten Möglichkeiten auf dem Violoncello, daß er deshalb schon zu den unbedingt wichtigsten Tonsetzern für uns gehört. Wenn auch nicht in dem übergroßen Maße, so hat seine Erscheinung doch auch etwas Aehnliches zu bedeuten wie Paganini für die Geige. Seine Werke haben einen Siegeszug durch die ganze Welt angetreten und werden noch heute gespielt — trotz allem —, denn sie sind weder inhaltlich eigenartig, noch musikalisch tief, nicht harmonisch besonders reich, auch nicht irgendwie erheblich in der Stimmführung gestaltet. Im Gegenteil, abgesehen von der Violoncellstimme, haben sie in der Begleitung meist nur das Notwendigste, das freilich überaus geschickt gesetzt ist. Dabei ist alles formell abgerundet, ebenmäßig und von guter Wirkung. Und die Violoncellstimmen sind so glänzend, so genial geführt, daß es nur mit Erstaunen erfüllen kann, wie aus einem Gusse diese Künstlererscheinung zur damaligen Zeit, ohne eigentlich Vorgänger in ihrer Besonderheit zu haben, auftreten konnte. Bei guter, freier und edler, dabei aber sorgsam geschliffener Ausführung kann man gerade wie einem vollendeten Koloraturgesange in einer älteren Opernarie so auch dem Vortrage einer Servaisschen Fantasie lauschen, wenn sie auch nur klangliche Reize entfaltet. Von diesem Standpunkte aus gehören seine Werke zu den besten ihrer Gattung und behalten ihre Bedeutung. Auch als Alpenwanderer, der gewohnt ist, und es mit Recht für das Höchste hält, die Brust im reinen dunstlosen Aether gegenüber allen großen Gefahren der Gletscher, Abgründe, Landeinstürze, Sturmwindes, Nebelschwalls und anderer Tücken sich weiten zu lassen und sein Herz nur immer höher aufwärts getragen zu fühlen, ich sage, auch als solcher Höhenwanderer kann man, durch die Orchideenfarbenpracht des Gewächshauses wandelnd, ein mühelos phäakisches Wohlgefühl als gelegentliche süße Annehmlichkeit wohl einmal in sich aufnehmen.

Servais, F., op. 2: Souvenir de Spa. Schott, 4.25 M.; herausg. von Klingenberg: Litolff, 1.50 M.; herausg. von Jeral: Universal-Edition, 1.50 M.; herausg. von Grützmacher: Peters, 1.50 M.

— op. 3: Capricci Comte Ory. Schott, 4.25 M.

— op. 4: Fantasie: Le désir. Herausg. von Klingenberg: Litolff, 1.50 M.; herausg. von Grützmacher: Peters, 1.50 M.

— op. 6: Fantasie: Le barbier de Sevilla. Herausg. von Grützmacher: Peters, 1.50 M.

— op. 7: Andante und „Rondo à la mazurka". Schott, 4.25 M.

— op. 8: Fantasie caractéristique. Schott, 4.25 M.

— op. 10: Souvenir de la Suisse. Schott, 4.25 M.

— op. 13: Fantasie über Deux mélodiques russes. Schott, 3.50 M.

— op. 14: Morceau de concert. Herausg. von Jeral: Universal-Edition, 1.50 M.

— op. 15: Souvenir de Petersbourg. Schott, 3.50 M.

— op. 16: Fantasie über „La fille du régiment". Herausg. von Klingenberg: Litolff, 1.50 M.

— op. 17: Fantasie über „O cara memoria". Schott, 4.25 M.

Sibelius, J., op. 42: Romanze. Breitkopf & Härtel, 2 M.

Simpson, Chr.: 13 Divisions. Herausg. von Piatti (s.). Schott, 2.25 M.

Ein älteres Werk aus der Gambenliteratur. Es gehört zu ihrem Vortrage feiner Geschmack und gute Technik der linken Hand wie des Bogens, dann wirken die Variationen über das schlichte Baßthema sehr vortrefflich.

Sinding, Ch., op. 66: 6 Stücke (s.). Peters, 6 M.

Diese Stücke stellen alle erhebliche Anforderungen an Geschmack und Können des Spielers. Sie sind fein gearbeitet, haben reich ausgestattete Klavierstimmen und nähern sich dem höheren Duostil. Mit guter Tongebung und fein ausgefeilt gespielt, wirken sie vorzüglich.

Sinigaglia, L., op. 16: Romanze und Humoreske (s.). Rahter, 3.70 M.

Schön gesetzte, fesselnde Stücke, die einem Freude machen.

Sirutini: Adagio. Herausg. von Moffat: Schott, 1 M.

Smith, J., op. 8: La source und Romanze (s.). Kahnt, 3.50 M.

Das erste Stück ist eine geschickte Nachahmung des Davidoffschen Springbrunnens, der schon so manches ähnliche Werk hervorgerufen hat, aber noch von keinem übertroffen worden ist. Das zweite, die Romanze, ist von edlem Klange und besonders reizvoll durch die immer wieder erneut auftretende Begleitfigur der weich gebundenen Doppelgriffachtel in der rechten Hand des Klaviers.

— op. 10: Suite (ss.). Hofmeister, 4 M.

Präludium, Sarabande, Menuett, Rondo. Bedeutend gestaltet. Die beiden Mittelsätze besonders ansprechend.

Speaight, J.: Spinnerlied und Abendgesang (m.). Breitkopf & Härtel, 4 M.

Zwei hübsche Vortragsstücke voll bester Stimmung.

Stein, R., op. 26: 2 Konzertstücke (s.). Mitteldeutscher Musikverlag, 2 M.

Kurze, knappe und wirkungsvolle Stücke von edlem Stil und geschmackvoller Erfindung. Der Verfasser tritt in einem Vorwort lebhaft für die Einführung der Vierteltöne ein. Mit Geschick verwendet er sie gelegentlich. Es wird der Eindruck des Leidenschaftlichen, Gefühlvollen dadurch gesteigert.

Stein-Schneider, L., op. 52: Berceuse (l.). Pabst, 1.50 M.
— op. 53: Nocturne (l.). Pabst, 1.50 M.
Schlicht anspruchslose Weisen.
Stöhr, R., op. 17: 4 Fantasiestücke (s.). Robitschek, 6 M.
In Form einer Suite vereinigte Sätze: Andante espressivo, Andante grazioso, Andante con moto, Prestissimo. Nicht leicht. Klavierstimme hat große Bedeutung.
Struß, C.: Mexikanischer Tanz (m.—s.). Rühle, 1.50 M.
Ein flottes, leicht hingeworfenes Stückchen ohne besondere Bedeutung.
Stubbe, A., op. 12: Valse fantastique (m.—s.). Süddeutscher Musikverlag, 2 M.
Ein ansprechendes kleines Fantasiestück im Walzerrhythmus mit einer Kadenz und hübsch gesetzter Klavierstimme. Dankbar für den Violoncellisten.
— op. 23: 2 Charakterstücke. Süddeutscher Musikverlag, 3 M.
— op. 45: 3 Stücke (m.). Rahter, 2 M.
Praktisch gesetzt, zur Fortbildung geeignet.
Swert, J. de, op. 5: Ballade (l.). Bote & Bock, 1.50 M.
Ein ansprechendes, melodiöses Werk von einfacher Gestaltung.
— op. 8: Mouvement perpetuel. 1.30 M.
— op. 10: Caprice sur un motiv espagnol. 2 M.
— op. 11: 3 Morceaux caractéristiques. 5.75 M.
— op. 12: Ballade II. 2 M.
— op. 13: Souvenir (l.). Forberg, 1.75 M.
Ansprechend, mit eigentümlich synkopiertem, harfenmäßigem Klaviersatze.
— op. 16: Chant du soir. 1.50 M.
— op. 17: Scherzo capriccioso. 1.80 M.
— op. 19: Une Carme. 1.25 M.
— op. 20: Ballade III. 1.50 M.
— op. 21: Mazurka. 2 M.
— op. 22: Album lyrique. 6 M.
— op. 25: Fantasia (s.). Schott, 2 M.
Wundervoll gesetztes, höchst gesangreiches, edles Stück im Adagiotempo, das Gelegenheit zu schöner Tonentfaltung gibt.
— op. 27: Chanson du pâtre. 1.70 M.
— op. 29: 3 Duos de salon (m.). Raabe & Plothow, 4.80 M.
Nicht eben bedeutend.
— op. 36: Serenade. 1.50 M.
— op. 42: Romance sans paroles (m.). Schott, 1 M.
Einfaches melodiöses Stück von schöner Wirkung.
— op. 44: Impromptu. 1.50 M.
— op. 47: Pensée élégiaque. 1.25 M.
— op. 49: Caprice burlesque s. d. airs populaires (ss.). Bertram, 2.50 M.
Ein Scherz über humoristische Volksthemen, der ziemliche Anforderungen an die Gewandtheit des Spielers stellt.
— op. 51: Gavotte allemande. 1.25 M.
Szuk, L., op. 5: Fantasie (ss.). Hug & Co., 3 M.
Ueber ein Thema aus Erkels Oper „Bankban". Virtuos gehalten ohne große Bedeutung.
— op. 10: Capriccio (s.—ss.). Schmidt, 2 M.
Gleichfalls rein-virtuos gehalten und recht schwierig.
Taubert, W., op. 15: Duo. Breitkopf & Härtel, 4.50 M.
Taubert, E. E., op. 23: 4 Charakterstücke. Leuckart, 3 M.
Zu Uebungszwecken sehr geeignete Sachen, von denen das dritte eine hübsche Pizzikatostudie darstellt und das vierte besonders ansprechend ist.
Thieriot, F., op. 10: Divertimento all'ongarese (ms.). Tonger, 3 M.
Schlicht, einfach, gut gearbeitet.
— op. 26: 2 Stücke. Ries & Erler, 2 M.
Thiessen, K., op. 22: 3 Vortragsstücke (m.). Merseburger, 1.50 M.
Melodie, Romanze, Scherzo. Wenig ansprechend, weil nicht erfindungbelebt und trocken.

Tours, B.: 2 Salonstücke (m.). Breitkopf & Härtel, 2 M.
Schlichte, hübsche Vortragsstücke.
Triebel, B., op. 5: Albumblatt. André, 1.80 M.
Harmlos, für Schüler als Gelegenheitsstück.
— Santa notte. Schmidt, 1 M.
Eine nicht sehr geistreiche Verquickung einiger bekannter Weihnachtslieder miteinander.
Tschaikowsky, P., op. 23: Variations s. u. thème rococo mit Orchester (ss.). Rahter, 5 M.
Ein herrliches Werk voll Zierlichkeit, Feinheit und Anmut, ohne dabei gegensätzlicher Kraft und großen Aufschwunges zu entbehren. Es gehört zu den besten Werken der Violoncelliteratur überhaupt.
— op. 62: Pezzo capriccioso mit Orchester (ss.). Rahter, 3 M.
Ein sehr reizvolles, freilich nicht so glänzendes Stück als die Variationen.
Vierling, G., op. 17: Fantasie (s.). Leuckart, 2.50 M.
Als echtes Duo gedacht. Bleibt aber trotz mancher Schönheiten hinter der zu erwartenden Wirkung zurück.
Volkmann, R., op. 7: Romanze (m.). Breitkopf, 1.50 M.
Gehört zu den feinsten, vornehmsten Stücken dieser Art. Es wendet sich freilich nicht an die große Menge und unterscheidet sich darin bei seiner besonders innigen Weise recht sehr von der Goltermannschen Romanzenschmiedearbeit.
— op. 10: Chant du troubadour (m.). Kistner, 1 M.
Ein kurzes, hübsch erfundenes Melodiestück.
— op. 74: Capriccio (s.). Kistner, 2 M.
Macht bei gut flüssigem, scharf betontem Vortrage ausgezeichnete Wirkung mit seinen feurigen Rhythmen und seinem reizend koketten Mittelsatze.
Waghalter, J., op. 4: Notturno mit Orchester (m.). Neuer Berliner Musikverlag, 2.50 M.
Ein schön fließender Satz mit lebhaft bewegtem Mittelteil, in welchem auch die Begleitung wichtigeren zum Teil kontrapunktischen Anteil am Ganzen nimmt.
Wagner-Loeberschütz, Th., op. 10: Berceuse und Scherzo. Schmidt, 2.20 M.
Diese Stücke haben Anspruch auf Beachtung als eigenartige und bei guter Ausführung wirkungsvolle Stücke.
— op. 11: Melancholie und Scherzo. Schmidt, 2.20 M.
Wagner, F., op. 86: Kantilene (m.). Bratfisch, 1.50 M.
Sehr dankbares, schönes Stück. Ein edel fließender, von Wärme des Gefühls getragener Gesang.
Weber, E., op. 18: Suite. Ebner, 3 M.
Weber, C. M. v.: Konzertstücke mit Orchester (s.). Herausg. von Grützmacher: Breitkopf & Härtel, 4.50 M.
Eigentlich unter dem früher beliebten und von anderen bedeutenden Komponisten ebenfalls gebrauchten Namen „Potpourri" erschienen. Feurig und schwungvoll. Ein echter Weber, in strahlender Freischütz-Stimmung.
Weinberg, J.: Elegie (m.). Jurgenson, 1.65 M.
Ein edel gehaltenes, warm empfundenes Stück, dem Andenken Tschaikowskys gewidmet. Es klingt mit dem elegischen Thema aus dessen a moll-Trio ergreifend aus.
Weiner, J., op. 90: Geistliches Tonstück mit Orgel (m.). Gebr. Hug, 1.80 M.
Schlicht gehalten, in Form einer freien Fantasie über den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten".
Wermann, O., op. 72: 2 Stücke mit Orgel (m.). Protze, 3.30 M.
Abendlied und Largo. Ansprechend und edel gehalten.
Wittenbecher, O., op. 9: 3 Stücke (m.). Kahnt, 3.60 M.
Im Kahn, Albumblatt, Andantino grazioso. Hübsche Stimmungsbilder.
— op. 11: Miniatures, 4 Stücke (m.). Forberg, 4.80 M.
Chanson du printemps, Barcarole, Elegie, Petite Valse. Aehnlich den vorigen.
— Andante religioso mit Orgel (m.). Rahter, 1.80 M.
Feierlich schönes Stück.

Wüllner, F., op. 39: 22 Variationen (m.—s.). Rieter-Biedermann, 4 M.

Kunstvoll gesetzt, im Kammerstil für beide Instrumente. Abwechslungsreich und lohnend.

Zelenski, L., op. 15: Lyrischer Walzer (m.) Doblinger, 1.80 M.

Anspruchslos; gefällig.

— op. 32: Berceuse. Ries & Erler, 1.50 M.

Zellner, J., op. 10: Andante (l.). Doblinger, 1.80 M.

Ein schöner Gesangssatz aus des Komponisten Oper „Melusine" für Violoncello von ihm selber gesetzt.

Zois, H. v., op. 73: Romanze (m.). Doblinger, 1.80 M. Sinniges Vortragsstück.

Von Bach bis Brahms.

Ungedruckte Briefe und Schriftstücke deutscher Meister, mitgeteilt und erläutert von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

V.

Albert Lortzing an die Hoftheaterintendanz in Hannover.

Ein Schreiben des jungen Lortzing aus gleichem Besitze lautet (die Adresse entspricht fast ganz genau der Anrede):

„Cölln den 28ten Aprill.

Einer hochlöblichen Hof und Nationaltheater Intendanz in Hannover

nehme mir hiemit die Freiheit, meine und meiner Gattin Fähigkeiten ergebenst anzubieten. Mein Fach ist: erste jugendliche tragische Liebhaber, Bonvivants, Naturbursche im Schau-, Lust und Trauerspiel; in der Oper, zweite Tenor-Bariton und Spielparthien, festmusikalisch. Das Fach meiner Frau: erste jugendliche tragische Liebhaberinnen im Schau und Trauerspiel, naive Mädchen und junge Frauen im Lustspiel.

Sollte eine Hochlöbliche Hof und National-Theater-Intendanz von diesem meinem Anerbieten Gebrauch machen wollen, so würde ich nicht säumen, derselben das Weitere zur gefälligen Prüfung vorzulegen. Ich zeichne mich

Einer Hochlöblichen Hof und National Theater-Intendanz ergebener
Albert Lortzing
Sänger u. Schauspieler beim Nationaltheater in Cölln a/Rhein."

Einer von denen, die sich am kümmerlichsten durchs Leben schlagen mußten, führt hier die Feder. Der Brief sollte aber leider eine von den vielen Enttäuschungen nach sich ziehen, woran die Laufbahn Lortzings allein Ueberfluß hatte. Der Bescheid einer fremden Hand „Pr: 2. May 1826. Abzuschlagen" spricht eine nüchterne und kalte Sprache, verrät uns heute aber noch allein das Jahr, dem der Brief zuzuweisen ist.

Nur wenige Zeilen zu dem an sich ganz klaren Schreiben: Lortzing und Rosina Regina Ahles hatten sich 1821 in Düsseldorf, wo sie von demselben Theaterleiter verpflichtet waren, kennen und lieben gelernt. Anfangs 1823 führte er, nachdem sie noch im Jahre 1821 Mitglieder des Kölner Stadttheaters geworden waren, sein „Röschen", das ein Jahr älter als er war, heim. Bis 1826 befanden sie sich in Köln. Im Sommer dieses Jahres — der Brief ist im gleichen Frühling geschrieben — ist Aachen ihr Aufenthalt, dessen Stadttheater wie das Kölnische dem Direktor Ringelhardt unterstand. Siehe des weiteren: G. R. Kruse: Albert Lortzing (Berühmte Musiker, Berlin 1899) S. 13 ff. und desselben „Lortzings Briefe", Leipzig 1901. Der vorliegende Brief ist ein Vierteljahr früher geschrieben als der erste bei Kruse mitgeteilte.

* * *

VI.

Mendelssohn an Sophie Reinhard und Breitkopf & Härtel.

Das erste der hier mitzuteilenden Schreiben ist an eine mir unbekannte Dame, ein Fräulein Sophie Reinhard in Berlin, gerichtet und lautet:

„Ich hatte mir vorgenommen, mir selbst heute Morgen das Vergnügen zu machen, Ihnen die große Passion zu überbringen; aber da ich wohl weiß, daß mir es schwer fallen würde, einmal zu Ihnen zu kommen, so kurze Zeit nur zu bleiben, als mir es heute möglich ist, so schicke ich Ihnen lieber hiermit die Musik und komme mit Ihrer gütigen Erlaubniß einen dieser Tage ganz bestimmt, um Seb. Bach bei Ihnen zu hören und zu spielen.

Meine herzliche Empfehlung Ihrer verehrten Frau Mutter
ergebenst
Berlin den 26. März 1826 Felix Mendelssohn Bartholdy."

An Fräulein Sophie Reinhard
Wohlgeb.
nebst einem Packet."

Ein Briefchen von gewiß nicht weltbewegendem Inhalt; aber doch von einigem Belang: Erstens aus der Frühzeit Mendelssohns, dem Jahre der Sommernachtstraummusik des Siebzehnjährigen; zweitens, und das ist das ungleich Wichtigere, ersieht man daraus, wie weit Mendelssohns Kenntnis und Liebe zu Bach und seiner Matthäus-Passion zurückreicht. Bekanntlich wurde er drei Jahre später auch ihr Anwalt vor der Oeffentlichkeit: Er erweckte sie aus ihrem fast hundertjährigen Dornröschenschlaf und führte sie am 11. März 1829 mit der Berliner Singakademie zum ersten Male seit Bachs Tode auf.

Das Briefchen ist hier nach einer Abschrift mitgeteilt, die sich in Leipziger Besitz befindet; es steht darauf vermerkt: „Das Original Masseangeli zu Neapel übersandt 1870."

*

Ein prächtiges Stück eines Mendelssohnschen Briefes fand ich vor mehren Jahren bei einem Besuche im Britischen Museum in London. Ich habe, obgleich sein Inhalt von ziemlicher Wichtigkeit ist, nicht erfahren können, daß es schon gedruckt ist, muß daher vorläufig das Gegenteil annehmen. Es handelt sich um die Empfehlung einer Anzahl Werke des jungen Joachim Raff an Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Hier zuerst das Schreiben:

[Außen:]

Herrn
Breitkopf & Härtel
Wohlgeb.
hier.

*

„Hochzuverehrende Herren

Beiliegender Brief und beiliegende Compositionen[1] habe ich empfangen und kann nicht umhin Ihnen beides vorzulegen und Sie zu fragen, ob Sie wohl etwas von den Sachen brauchen und so den Wunsch des Componisten und den meinigen erfüllen könnten? Stände auf dem Titel der Sachen ein recht berühmter Name so bin ich überzeugt Sie würden ein gutes Geschäft damit machen, denn aus dem Inhalt würde gewiß keiner merken, daß manches dieser Stücke nicht von Liszt, Döhler oder einem ähnlichen Virtuosen wäre. Alles ist durchaus elegant, fehlerlos und in modernster Weise geschrieben; aber nun kennt niemand den Namen des Componisten und da ist freilich die ganze Lage der Dinge anders. Vielleicht ließe sich aus mehreren Heften eines zusammenstellen; vielleicht fänden Sie, daß gerade eins oder das andere, was mir persönlich weniger zusagt, wie z. B. die Galopp's, für das Publikum geeigneter wären — mit einem Wort vielleicht entschlössen Sie sich irgend etwas darin zu drucken. Kann meine herzliche Empfehlung etwas dazu beitragen, so füge ich sie den Bitten des jungen Mannes recht angelegentlich bei. In jedem Falle bitte ich Sie die Compositionen selbst zu prüfen, und denjenigen Freunden, mit denen Sie dergleichen sonst wohl besprechen, vorzulegen, mich dann Ihren Entschluß wissen zu lassen, und mir den Brief wieder zuzuschicken. Möchte aber recht wenig von den Compositionen dabei sein! Das ist mein Wunsch um dessen Verzeihung und Entschuldigung Sie bittet

Ihr hochachtungsvoll ergebenster
Felix Mendelssohn Bartholdy."

Die Tatsache, daß Mendelssohn sich für den jungen Raff ins Zeug legte, findet man schon in der ersten Auflage von Riemanns Musiklexikon (Leipzig 1882) vermerkt. Möglich, daß Riemann selbst es von Raff, der damals noch lebte, erfahren hatte; denn es war noch keine Schrift über den Tondichter erschienen. Joseph Joachim Raff, am 27. Mai 1822 zu Lachen am Züricher See geboren, wurde nach der genannten Quelle „zu Wiesenstetten in Württemberg erzogen und besuchte das Jesuitengymnasium zu Schwyz, mußte indes aus Mangel an Mitteln auf den Besuch einer Universität verzichten und wurde Elementarlehrer. Der Komponist in ihm regte sich aber schon damals, einige an Mendelssohn eingesandte Erstlinge fanden dessen Billigung, und Raff hatte infolgedessen bald einen Verleger in Breitkopf & Härtel (Klavierstücke op. 2—14; op. 1, eine ‚Serenade' für Klavier erschien bei André in Offenbach). Mit einem schnellen Entschluß sagte er der Schulmeisterei Valet und warf sich der Kunst ganz in die Arme, fand durch Liszt Aufmunterung und begleitete denselben 1846 auf einer Konzerttour bis Köln, wo er sich eine Existenz zu gründen suchte. Der Plan, unter Mendelssohn in Leipzig zu studieren, wurde 1847 durch dessen Tod vereitelt . . ." Raff, der weder in der Wahl seines

[1] Darüber steht mit Blei „des J. Raff" (nicht von Mendelssohns Hand).

Vaters vorsichtig gewesen, noch sich einen einflußreichen Schwiegervater — wie das heute noch manchmal vorkommen soll — gesichert hatte, war also bei Mendelssohn an einen Mann gekommen, dem das Verdienst und das Können am meisten galt. Wann der Brief ungefähr geschrieben sei, läßt sich zwar nicht genau auf den Tag feststellen, doch werden wir nicht fehlgehen, wenn wir dafür das erse oder zweite Viertel des Jahres 1844 annehmen; denn die ersten Besprechungen seiner Frühwerke erschienen in der Breitkopf & Härtelschen Allgemeinen Musikalischen Zeitung vom 21. August 1844. Diese Besprechungen sind in wohlwollendem Tone, aber durchaus kritisch und sachlich gehalten.

* * *

VII.

Conradin Kreutzer an Friedrich Kistner.

Ein Brief Conradin Kreutzers (1780—1849), aus dem Besitze von Josef Liebeskind, nicht lange nach der Uraufführung seiner Oper „Das Nachtlager von Granada" geschrieben, handelt über den Erfolg und die Drucklegung dieses seines bedeutendsten Werkes. Es bedarf hier nur der Angabe, daß der Tondichter zur Zeit der Abfassung des Schriftstückes, im Jahre 1834, Kapellmeister am Josephstädter Theater in Wien war, und daß der Empfänger, Friedrich Kistner, der Besitzer des heute noch blühenden Leipziger Musikverlages war, der sich damals Kistner & Probst zeichnete. (Kistner [1797—1844] hatte den Verlag von Probst in Leipzig 1831 übernommen, zeichnete aber erst seit 1836 unter seinem alleinigen Namen.)

Hier das Schreiben:

[Außen:]

Wohlgebohren

Herrn Küstner et Probst

Musikverleger

in

Leipzick

*

„Wien d. 27. Febr. 1834

Alsergasse No. 149

Mein theurster Herr und Freund!

Einmal muß ich mich doch Ihnen ins Gedächtniß wieder zurückrufen, sonst könnten Sie meiner ganz vergessen; obwohl ich hoffen darf, daß Sie in öffentl: Blättern, wo seit einiger Zeit meiner rühmlichst gedacht, manches über meine gelungene Oper, das Nachtlager in Granada, werden gelesen haben. —

Wirklich gefällt dieses deutsche Tonwerk hier so sehr, daß wir vorgestern schon die 20te Vorstellung desselben seit dem 13ten Jener bey vollem Hause hatten. — Sie werden sich mit Recht wundern, daß noch kein Clavier Auszug hievon erschienen ist; allein wenn ich Ihnen sage, daß H: Haßlinger der Einzige wäre, der hier ein würdiges Honorar bezahlt, allein wegen dem, die Kunst entehrenden Unternehmen des Pfennig Magazin's — kein neues bedeutendes Geschäft nebstbey übernehmen kann — ich — sowie bey der Libußa und Taucher genöthigt wäre — den Clavier Auszug auf eigene Kosten selber zu verlegen — was sich mir allerdings — wie auch früher — rentieren — jedoch bey meinen dermaligen vielen Beschäftigungen im Theater — nur sehr beschwerlich fallen würde! — Daher frage ich mich allererst bey Ihnen, mein Freund, an, ob Sie nicht Lust haben, mit mir deßhalb in Unterhandlungen zu tretten — wenn nicht — so würde ich mich an H: Hofmeister wenden. —

Daß diese Oper auf allen Bühnen Deutschlands zur Aufführung kommen, und eine Repertoirs-Oper bleiben wird, daran ist gar nicht mehr zu zweifeln — Denn hier herrscht darüber nur eine Stimme, daß — seit Webers Freischütz keine andere deutsche Original Oper solch vollkommenen Succès gehabt habe — Das Sujet ist getreu nach Kinds Drama und meisterhaft für die Oper bearbeitet — im künftigen Monath wird solche in Dresden zur Aufführung kommen. Die Partitur ist schon dort — da haben Sie Gelegenheit sich selbst zu überzeugen. — Gerne möcht ich auch diese Oper bald auf dem Leipzicker Theater wissen — wollten Sie nicht gefälligst darüber mit dem H. Director Engelhardt sprechen — ich habe auch dem H: Eichberger hievon geschrieben — — Das Honorar ist 20 Louisdr Säch[sisch] C[ourrent] für das Leipz. Theater. —

In der Erwartung einer recht baldigen Antwort habe ich die Ehre mich zu nennen Ihren ergebensten

Conradin Kreutzer

Kapellmeister."

Der Inhalt des Schreibens bedarf keiner ausführlichen Erläuterungen. Höchstens wären einmal die beiden darin erwähnten Musikalienverleger mit vollem Namen vorzustellen: Es sind Tobias Haslinger (1787—1842) in Wien und Friedrich Hofmeister (1781—1851) in Leipzig. Dann ist der Herr Eichberger als Tenor des Leipziger Stadttheaters festzustellen, und bei dem „Direktor Engelhardt" ist dem Schreiber möglicherweise ein Versehen untergelaufen: Er soll vielleicht „Ringelhardt", wie der damalige Leiter des genannten Theaters hieß, zu lesen sein. Endlich sei erwähnt, daß „Libussa" und „Der Taucher" vergessene Opern von Kreutzer sind. Das Nachtlager erschien übrigens nicht bei Kistner.

* * *

VIII.

Otto Nicolai an Anton Diabelli.

Aus den Wanderjahren eines anderen deutschen Tondichters für die Bühne, Otto Nicolais, stammt der folgende Brief. Nicolai (1810—1849), Schüler von Bernhard Klein und Friedrich Zelter in Berlin, ging 1833 nach Rom, wohin er von einem Herrn v. Bunsen, dem dortigen preußischen Gesandten, als Organist an der Gesandtschaftskapelle berufen worden war. In Rom genoß er noch den gediegenen Unterricht des vortrefflichen Theoretikers Abbate Giuseppe Baini. Im Jahre 1837 war er Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien. Da ihm von Turin aus eine Kapellmeisterstelle am dortigen Königlichen Theater in Aussicht gestellt wurde, reiste er Mitte des Jahres 1838 wieder nach Italien. Ueber Venedig und Verona in Turin angekommen, erlebte er die Enttäuschung, die versprochene Stelle besetzt zu finden. (Daher stimmt seine Angabe im folgenden Briefe, er habe seine Zwecke dort erreicht, nur insofern, als bei ihm eine Oper bestellt worden war.) Im September des gleichen Jahres wandte er sich deshalb nach Mailand, von da bald wieder nach Venedig, woher er einen Monat später an Freund Anton Diabelli (1781—1858), den Wiener Musikverleger und vielschreibenden Tonsetzer, den folgenden Brief schrieb, der seine Lage unumwunden eingesteht. Er ist jetzt auch im Besitze von Josef Liebeskind und lautet:

„Venedig d. 29t Octbr. 38.

Herrn Anton Diabelli in Wien

Werthgeschätzter Freund

Wenige Zeilen über mich, das Uebrige mündlich durch H. v. Vesque.

Turin habe ich verlassen, da ich meine Zwecke dort erreicht habe. Man hat nämlich für den Carneval 1839—40 dort eine opera seria bei mir bestellt. Wills Gott, so wird's da was zu drucken geben! — Für den Herbst 1839 bin ich in Triest engagirt um dort meine Oper Rosamunde in Scene zu setzen.

Den bevorstehenden Winter werde ich aber in Rom zubringen, weil ich dort die meiste Aussicht habe durch Gesang- u. Pf.-Stunden an die reichen Miladi's mein Säckel zu füllen. Zu dem Ende bitte ich Sie, mir folgende Musicalien zu schicken

Meine Variationen op. 26 einmal	
— op. 24 N. 1 mit Pf. allein	10mal
— op. 24 N. 1 mit Violoncell	4mal
— op. 24 N. 2	2mal
— op. 24 N. 3	6mal
— op. 28	10mal
— Romance de Belli ridotta &&	4mal
Vesque de Püttlingen op. 23	6mal
Wenn etwa von meinen spätern italienischen Romanzen schon etwas fertig ist, so geben Sie dann jede	4mal
Mein Duett op. 2	2mal

Dieses Päckchen schicken Sie gefälligst „ohne Aufschrift" aber mit mündlicher Anordnung an H. Haslinger hinüber, welcher mir dasselbe zuspediren wird.

Den Betrag empfangen Sie baar von mir, nicht etwa durch Manuscript-Rechnung. Dafür geben Sie mir aber gefälligst den Rabat der Musikhändler denn diese Noten werden verkauft! Eine kleine Note legen Sie gütigst bei. Auf besonderes Verlangen würde H. v. Vesque dieselbe sogar saldiren, jedoch hoffe ich werden Sie darauf nicht dringen, da ich ein rechtlicher Mann bin, wie Sie wissen. Das Ganze hat aber Eile, denn ich reise schon in einigen Tagen ab u. bin für den 15t Nobr. in Rom annoncirt.

Vielleicht sehe ich Sie im Frühjahr. Unterdessen leben Sie wohl u. gedenken freundschaftlichst

Ihres

ergbst. Otto Nicolai."

Der mehre Male genannte Herr v. Vesque ist Nicolais Wiener Freund Dr. jur. Vesque von Püttlingen (1803—83), der k. k. Rat in der Staatskanzlei, Klavierspieler und Tonsetzer war. Die beiden Opern, worauf der Schreiber am Anfang Bezug nimmt, sind: Il Templario, der 1840 in Turin zum ersten Male auf die Bretter kam — Nicolai erhielt dafür 2500 Fr. —, und Rosmonda d'Inghilterra, die 1839 unter dem Titel Enrico II. d'Inghilterra in Triest ihre Uraufführung erlebte. (Schluß folgt.)



Joseph Rheinberger.

I.

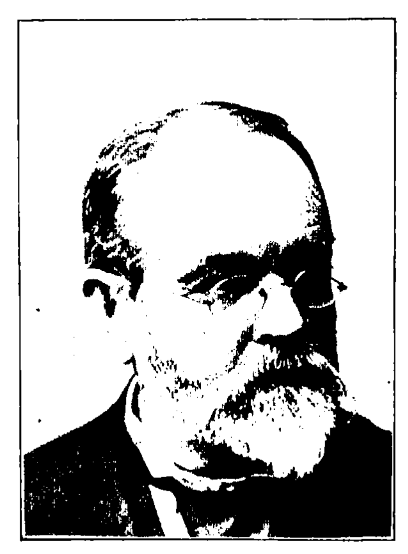
Allmählich beginnt die ernste musikwissenschaftliche Forschung sich mehr und mehr auch der Künstler anzunehmen, deren Wirken, obwohl in die Gegenwart hineinreichend, doch bereits eine objektive Betrachtung gestattet: es wird dadurch dem meist leeren ästhetisierenden Gerede der Tagesschriftstellerei entgegengearbeitet und die nicht allzu lange ungetrübt fließenden Quellen der mündlichen Ueberlieferung werden neben allen anderen ergiebig ausgeschöpft.

Sieht man von seinem Wirken als Kirchenkomponist und Lehrer ab, so gehört *Rheinberger*[1] heute zu den in der Musikpraxis fast schon vergessenen Meistern. Da und dort erscheint gelegentlich noch ein Werk von ihm in der Oeffentlichkeit, in der Hauptsache aber ist's stille um ihn geworden. In der Vorstellungswelt der Musiker lebt er ein Scheinleben, das mit dem Fluche des „Akademischen" und „Korrekten" unauslöschlich behaftet zu sein scheint. Ungefähr so wie auch Dräseke oder selbst Kiel, von denen jedoch noch wenigere eine tiefere Kenntnis haben. Ganz ohne Berechtigung ist ja ein solches Aburteilen nicht, was ohne weiteres zugegeben werden muß. Nur gründet es sich eben auf die Kenntnis eines Teiles des Lebenswerkes, nicht auf dieses insgesamt. Wer es zu übersehen vermag, kommt doch vielleicht zu einer anderen Auffassung, und so hat die historische Forschung, die dem Zufalle und der Beeinflussung der Tagesmeinung entrückt ist, die gerechtere Würdigung anzubahnen und herbeizuführen. Das ist unter allen Umständen und insbesondere dann wünschenswert, wenn das Lebenswerk eines Mannes für die Kunstübung von Gegenwart und Zukunft eine Bedeutung beanspruchen darf.

Ist das bei Rheinberger der Fall? Im bedingten Sinne ohne jede Frage. Daß Kroyer den Beweis für diese Behauptung mit seinem Buche erbracht hat, kann der nicht bestreiten, der es aufmerksam studiert hat und Rheinberger nach der ganzen Summe seines Schaffens kennt. Das Werk Kroyers war ursprünglich als Einführung in Rheinbergers Kirchenmusik gedacht. Aber je tiefer sich das Besondere begründete, um so fühlbarer ward auch hier der Zusammenhang mit dem Allgemeinen: Rheinbergers Kirchenmusik konnte nur dann voll gewürdigt werden, wenn die ganze Persönlichkeit erschlossen wurde. So entstand das Buch in der vorliegenden Form, eine gründliche und liebevoll eingehende Schilderung seiner menschlichen und künstlerischen Eigenart, an die sich im Anhange die Bibliographie, die Quellen- und Literaturnachweise nebst einer prächtigen Notenbeilage anschließen, in der die „Voce di Kurt" einem Freunde einen scherzhaften Brief singt.

Kroyer beginnt mit der Schilderung der Jugendzeit Rheinbergers in Vaduz, wo Joseph am 17. März 1839 geboren wurde. In der Familie des Fürstlich Lichtensteinschen Rentmeisters Johann Peter Rheinberger lebten allerlei künstlerische Neigungen; sie erfuhren ihre höchste Steigerung im kleinen „Peppi", wie Joseph genannt wurde, dessen Götterleichtigkeit beim Schaffen geradezu an Mozart erinnerte. Mit 4 Jahren begann sein Musikunterricht. Dem Tiroler Komponisten *Nagiller* glückte es, den Vater zu bewegen, seinen Widerstand gegen Peppis Absicht, Musiker zu werden, aufzugeben, und 1851 reiste der Knabe nach München. Das Kunstleben war hier nach einer Zeit vorübergehenden Niederganges in neuem Aufblühen begriffen. Uebrigens eines Niederganges, wie er sich damals überall in Deutschland und Oesterreich zeigte. Das geht aus Schumanns und Wagners Kampf gegen die zerfahrenen und zum Teil verrotteten Kunstzustände auch für die genügend klar hervor, die die Einzelheiten nicht kennen. König Ludwig I. lenkte wie in der Politik so in Kunst und Wissenschaft sein Land und Deutschland überhaupt höheren Zielen zu. Im Volke lebte die Vorliebe für italienische Art; nur leise wagten sich Rufe nach einer nationalen Kunst an die Oeffentlichkeit. Bis 1835 spielte die Münchener Oper eine sehr bescheidene Rolle. König Ludwig, der Gelehrte, Maler und Dichter um sich berief, kannte den Wert eines guten Theaters; er trug Liebe zum Volksstück und Singspiel im Herzen und verehrte Mozart aufs höchste. Die aus Gründen der Sparsamkeit erfolgte Auflösung der italienischen Oper ermöglichte den Bau des Odeons, des Institutes für große Konzerte, und ein besonders guter Griff geschah mit der Berufung *Franz Lachners* (1836). Durch die Arbeit dieses energischen und als Dirigent genialen Künstlers, der nicht lange darnach das Kunstleben in München völlig beherrschte, gewann die Isarstadt ein Orchester ersten Ranges, wurde die Musikalische Akademie die hohe Schule klassischen Kunstgeschmackes, hob sich die Oper auf die denkbar höchste Stufe. Die Richtung der Oper änderte sich, neben Meyerbeer und Verdi traten Lortzing, Nicolai, Marschner, Spohr und Weber. Lachners unparteiischer Sinn ließ ihn die Anfänge Wagners nicht übersehen, aber seinem Herzen stand die neudeutsche Kunst fern.

So war der Boden, den Rheinberger betrat. Eine musikgeschwängerte Atmosphäre umgab ihn von da ab. Neues Leben erblühte auch in der Kirchenmusik. Die sogenannte „Regensburger Reform" hatte in München eine Vorläuferin: hier waren schon im 18. Jahrhundert Werke des 16. gesungen worden. 1846 wurde das Konservatorium (durch Hauser) eröffnet, dem 20 Jahre später Wagner und Bülow ihre Hilfe leihen sollten. Die Bach-Verehrung Lachners und Hausers blieb nicht ohne Einfluß auf Rheinberger, der als Schüler des Konservatoriums von Leonhard im Klavierspiel, von J. G. Herzog auf der Orgel, von Jul. Jos. Maier im Kontrapunkt unterrichtet wurde. Insbesondere Maier hat sich große Verdienste um den späteren Meister der Fuge erworben: mochte er sich hermetisch gegen alles Neue verschließen, in der Kunst der Alten war er in hervorragendem Maße heimisch, und da er ein vortrefflicher Lehrer war, so vermochte er die Reinheit des strengen Satzes Rheinberger in einwandfreier Form und Weise zu vermitteln. Dieser, materiell keineswegs glänzend gestellt, tat sich bald um Schüler um und wurde Vizeorganist bei St. Ludwig. Seine ersten Kompositionen fanden Teilnahme, die sich negativ in „süßsauren Gesichtern einiger Kollegen" äußerte; dann wurde er Chorrepetitor beim Oratorienverein und bemühte sich, die vielen Lücken seiner allgemeinen Bildung zu stopfen, was ihm freilich nur mangelhaft gelang. Damals trat ihm der Geologe *Schafhäutl* entgegen, ein sehr eifriger Musiker, der ihn vielfach förderte und auch Rheinbergers Weiterbildung durch Lachner in die Wege leitete. Rheinbergers Jugendzeit war keine leichte, die Sorge ums tägliche Brot ließ ihn nicht los, er mußte, so zuwider es ihm auch war, schulmeistern, seine beste Zeit an „Dummköpfe verschwenden". Trotzdem entstanden allerlei Kammerwerke, Symphonien, ein Oratorium u. a. m. Seine Fruchtbarkeit war erstaunlich, sie ebbte erst in den 60er Jahren ab und gewann dadurch wesentlich an Tiefe. Eine Vorliebe für einzelne Gattungen trat zunächst noch nicht hervor. Als Kirchenkomponist nahm er den italienisierenden Stil zum Ausgangspunkte, zeigte aber bald eine klassizistische Richtung. Erstaunlich ist die Meisterschaft, mit der er Kontrapunkt und Fuge beherrschte. Hier wurde er nicht müde, in harter Arbeit immer wieder zu lernen (Akademische Ouvertüre in Form einer Fuge zu 6 Themen). Eifrigst studierte er auch den Chorsatz, den Klavierstil, Quartett und Orchester. Ueberall geht Kroyer dem Besonderen nach und untersucht und bestimmt die Grenzen von Rheinbergers damaligem Können in ebenso erschöpfender wie klarer Weise. Rheinberger kannte nicht wie Brahms eine Scheu vor gewissen Formen, war sich aber gleichwohl der Grenzen seiner Kunst durchaus bewußt. In reiferen Jahren trat die Vorliebe des jüngeren Mannes für Orchesterformen großen Stiles zurück — scheinbar seltsam für einen Musiker, der solch ausgesprochenen Sinn für musikalische Architektonik besaß, aber begründet in Rheinbergers Bewußtsein, zum modernen Symphoniker nicht oder zu spät geboren zu sein. Für die neue Orchesterfarbe besaß er in der Tat kein Organ und so ging er nur selten über die Dispositionen der klassischen Partitur hinaus. Der 15jährige versuchte sich als Opernkomponist und bewies in seiner 3. Oper „Hinüber, herüber" bereits eine recht geschickte Hand. Bunt durcheinander folgen sich die Werke bis 1858, „als gäb's keine Grenzen, dehnt er seine Streifzüge überall hin aus". Die lyrischen Erstlinge waren wenig erfreulich und Lyriker ist Rheinberger nie geworden, seine Gesänge haben im Volke kein Echo gefunden. Das lag in seiner Natur begründet. Ums Jahr 1857 zeigen Rheinbergers Lieder plötzlich einen wärmeren Ton: in das Herz des Siebzehnjährigen war die Liebe zu *Fanny v. Koffnasz*, der Witwe eines Offiziers, eingezogen. Sie war beträchtlich älter und an eine Verbindung konnte vorderhand nicht gedacht werden. Nach und nach fielen Rheinberger verschiedene kleine Aemter zu, so die Stelle eines Solorepetitors am Hoftheater. Seine theatralische Lehr-



Joseph Rheinberger.

---

[1] *Joseph Rheinberger* von Dr. *Th. Kroyer*, Prof. der Musikwissenschaft an der Universität München. Mit 3 Bildnissen. 1916. Regensburg und Rom. Fr. Pustet. (Sammlung „Kirchenmusik", herausg. von Dr. K. Weinmann.)

zeit fiel in die kritische Wagner-Aera. Lachner ging ab und auch Rheinberger, der nun als Professor und Lehrer des Kontrapunkts und Orgelspiels in die Kgl. Musikschule einzog. Daß er die Laufbahn eines Theatermannes aufgab, kann nicht wundernehmen: er war eine stille, altmeisterliche Künstlernatur, das unruhvolle Treiben am Theater (Kroyer spricht treffend vom musikalischen Bürgerkriege in München; man erinnere sich der Vorgänge aus Wagners Leben) war nichts für ihn.

1884 zählte Rheinberger bereits über 200 Schüler; die Lehrtätigkeit war wie geschaffen für ihn. Das Geheimnis seines Erfolges als Lehrer lag in seiner Methode, er vermied alles Theoretisieren und richtete sich fest auf die Praxis. Das neue Amt ermöglichte ihm und Fanny die Heirat. Fannys Leben ist mit Rheinbergers Schaffen aufs innigste verwachsen. Ueberall weht uns ihr fraulicher Geist entgegen, aus allem schaut das Bild dieser schönen, stolzen Erscheinung. Sie führte die Korrespondenz mit den vielen Ausländern, zu denen ihr Gatte Beziehungen unterhielt, sie war als Kopistin, als Schriftstellerin für ihren Mann tätig und komponierte auch wohl gelegentlich. Wertvoll sind ihre „Geschäfts- und Tagebücher“ von 1868—1892.

Wie Rheinberger über Wagner urteilte, zeigt ein Brief, den er noch als Solorepetitor an die Eltern schrieb. Er nennt ihn genial aber egoistisch, erkennt ihm aber mildernde Umstände zu, indem er Wagners unglückliches Temperament, die vielen Kränkungen, Verleumdungen und Verfolgungen hervorhebt. Wagners Beachtung entging auch Rheinberger keineswegs und Bülow legte sich für manche Arbeit des „Kontrapunktikers“ ins Zeug, so für die Toccata, die Studien für die linke Hand, die Sonate in C dur und die Oper „Des Türmers Töchterlein“, die er noch 1886 an Richard Strauß empfahl. Als Lehrer war Rheinberger Bülow schlechtweg das Ideal, „einer der respektabelsten Musiker und Menschen in der Welt“, doch wollte er ihm die Komponistenunsterblichkeit nicht garantieren. Diese Teilnahme vergalt Rheinberger aufs herzlichste, er sah in Bülows Weggang von München geradezu ein Unglück. Kühler waren seine Beziehungen zu Cornelius. Später lösten sich die niemals starken Bande, die Rheinberger mit dem Wagner-Kreise verbanden, ganz. Aber sein Interesse an dem genialen Neuerer blieb wach, wenngleich ihn die ganze Erscheinung Wagners nicht in ihren Bann ziehen konnte. Seine gesamte natürliche Veranlagung drängte ihn auf einen anderen Standpunkt; immerhin mögen ihn zu seiner Stellungnahme auch überspannte Wagneriten vom Schlage Nohls getrieben haben: die ebenso unklaren wie seichten und geheimnisvoll wichtigtuerischen Faseleien, wie sie der Heidelberger Professor und andere seines Schlages allzu oft von sich gaben, waren nichts für Rheinbergers klaren Kopf. **W. Nagel.**

Front-Konzerte.

Ein Feldpostbrief von Oberleutnant JOHO.



Gewiß macht es der Sängerin Freude, und sie lächelt huldvoll und geschmeichelt in den Rosenduft hinein, wenn ihr, der verwöhnten Diva, von einem gallonierten Diener schlanke Rosen eines ebensolchen Kavaliers auf das Podium getragen werden. Aber Elena Gerhardt hatte jüngst an der Westfront einen noch viel größeren Triumph. Es war im Feldlazarett zu S . . . . Auf Bahren und auf Tüchern, auf Stühlen, Bänken, Betten saßen und lagen verwundete Offiziere und Mannschaften. Dazwischen standen Aerzte und leuchteten weiße Schwesternhauben in das Feldgrau. Im Saal ein beklommenes Schweigen, eine Weltverlorenheit, Weltfremdheit und Weltvergessenheit, auf den Gesichtern ein schmerzgelöstes und glückgespanntes Aufmerken, als die fremde zauberhafte Frau aus einem verschollenen Heimat-, Kinder- und Märchenland Lieder sang. Da ein Zittern der Augenwimpern, ein Fliegen der Mundwinkel, und als es ausklang, das Lied vom „Mailüfterl“, sonst in Lust, Wander- und Trunkfreude übermütig gegrölt, jetzt aber von Elena Gerhardt mit gedecktem und mühsam verhaltenem Gefühl über die kampfmüde Schar hingehaucht:

„Die Schwalben ziehn fort, doch sie ziehn wieder her;
Nur der Mensch, wenn er fortgeht, der kehrt nimmermehr“,

da stürzten sie hervor, die befreienden Tränen, Männertränen. Schämet euch nicht und trocknet nicht Tränen der Helden . . .

Nun stapft ein grobstiefliger, zerwitterter Soldat aus dem Hintergrund des Lazarettsaales daher und überreicht der Sängerin einen leuchtenden Busch Heideblumen, unter dem Donner der Frontgeschütze im bergenden Morgenschleier als Feldgruß gepflückt! . . . . .

* * *

Die Stadt Laon im Departement der Aisne, ehemals Frankreichs Hauptstadt, ist seit fast zwei Jahren in deutscher Hand. Selbstverständlich, daß darinnen neben den militärischen Aufgaben auch Geselligkeit, Bildung und Kunst gepflegt wird. Durch eigenartigen Zufall ist gleich zu Anfang der Besetzung der Meininger Hofkapellmeister, des entschlafenen Max Regers Nachfolger, Professor Dr. *Stein*, als Zugführer bei der freiwilligen Krankenpflege dahin verschlagen worden. Aus einem Stegreifkonzert auf der Orgel der Kathedrale und einigen Vorträgen eines wahllos zusammengerafften feldgrauen Männerchores ist dann unter unermüdlicher Fürsorge und anerkannter Meisterschaft des Genannten mit Unterstützung der militärischen Stellen (Kommandantur und Armeeoberkommando) ein „*Kriegsmännerchor Laon*“ entstanden. Seitdem ist Laon ein kleines Leipzig geworden und bildet seine Leute ohne Konservatorium! Stein hat die berühmt gewordenen *musikalischen Andachten* geschaffen, bei denen der Männerchor in untadelhafter Weise vier- und achtstimmige Chöre aus dem unermeßlichen Reichtum unserer deutschen Musik singt. Stein schlägt die Orgel und pflegt dabei hauptsächlich seinen geliebten Bach, Solisten tauchen zu allen Zeiten aus dem Feldgrau auf und zeigen ihre Kunst; auch aus der Schwesternschaft finden sich Sängerinnen, und manche, wie „unsere“ Pflegerin Agnes Braunfels, wurde sogar zur „Armeeamsel“ oder „Haubenlerche“ ernannt. Diese musikalischen Andachten sind gedanklich und musikalisch stets auf e i n e n Charakter gestimmt. Den Schluß dabei bildet ein gemeinsamer Gesang der Zuhörerschaft. „Wir treten zum Beten“, „Ach bleib mit deiner Gnade“, „Ein' feste Burg ist unser Gott“, „Bis hierher hat uns Gott gebracht“ usw. Zu diesen kirchlichen Konzerten treten auch weltliche Lieder- und Unterhaltungsabende, die auf dem ganzen Frontabschnitt der Armee und anderwärts Freude, Vergessen, Ablenkung, Erholung und neuen seelischen Schwung bringen. So schaut der Kriegsmännerchor unter Professor Stein heuer auf seine 152. Andacht und auf über 200 andere Konzerte zurück!

Im Kriegsmännerchor zu Laon singt auch ein Armierungsgefreiter mit, der die Soli übernimmt und als Lautensänger schon manche schöne Stunde vermittelt hat. Er heißt Reinhold Gerhardt und hat eine Schwester. Das ist die Elena Gerhardt. Kein Wunder, daß wir alle Hebel in Bewegung setzten, sie mal hierher zu bekommen. Mit Freuden war sie gleich nach ihrer schwedischen Konzertreise bereit und so wurde sie, durch die Frontzulassungsfährlichkeiten durch das Wohlwollen des Armee-Oberkommandos glücklich durchgesteuert, in diesen Tagen der gefeierte Gast im Frontstück um Laon. Sie gab im Theater zu Laon zunächst einen Liederabend, wirkte dann bei einer musikalischen Andacht in der Kathedrale und schließlich in einem Symphoniekonzert mit. Darüber schreibt die „Kriegszeitung der 7. Armee“ unter anderem folgendes:

„Freude und Dank brachte der deutsche Liederabend einer Meisterin und Künstlerin allerersten Ranges. Es bedarf bei Elena Gerhardt keiner Aufzählung noch wichtigtuender Worte über Atemtechnik, Tonbildung, Vortragsweise, Kraftmaß, Umfang und so fort. Die Lieder eines Schubert, eines Schumann, Hugo Wolf wurden eben von ihr zu blühendstem und klingendem Leben gebracht, und in genialer Erfassung und Anempfindung bei schlechthin vollendeter Gesangskunst der Charakter von Dichtung und Melodie tief enthüllt und dergestalt die Seele des Liedes dem Hörer vermittelt. Damit ist die höchste Forderung bei Wiedergabe einer künstlerischen Schöpfung erfüllt. — Im einzelnen wäre in den Solovorträgen besonders hervorzuheben: Schuberts „Erlkönig“, den die Künstlerin in allen Schauern und Bängnissen wiedergab. „Der Nußbaum“ von Schumann mit seiner heimlichen Liebesseligkeit, „Die Storchenbotschaft“ Moerike-Wolfs mit dem süddeutsch-behaglichen Schelmenhumor und schließlich in strahlender Schöne und leidenschaftlicher Empfindung „Das Heimweh“ von Eichendorff-Hugo Wolf. — Am Klavier saß Professor Stein und bewältigte seine Aufgabe mit der Hingabe und dem Können, wie es bei ihm selbstverständlich ist.

Der Abend bildete einen Glanzpunkt an dem gerade in musikalischer Beziehung reichen Leben Laons und brachte eine seelische Befriedigung mit wonnigem Vergessen der Dinge rings um uns. Der begeisterte Dank der Soldaten, der jedem Lied folgte, wird der Sängerin gewiß mindestens gleichwertig gewesen sein mit den rauschenden Erfolgen im Ausland. Denn „o Heimat, wir sind alle dein, so weit und fremd wir gehen . . .“

„Was nicht möglich schien, ist doch eingetreten. Elena Gerhardt hat nach dem Liederabend in dem Symphoniekonzert des Sonntagabends im Theater zu Laon die Eindrücke und das Staunen, die Verehrung und den Beifall noch zu steigern gewußt! Glanz und Größe, Feierlichkeit und Gedanke strahlte aus der „Allmacht“ Schuberts, die mit der Dresdener Grenadierkapelle in der Mottlschen Orchesterbegleitung gegeben wurde. Unvergeßbar und mit unfaßlicher Kunst sang darauf die Künstlerin die Klärchenlieder aus „Egmont“. So hat man in der Tat das „Freudvoll und leidvoll“ noch nicht gehört. Und

nun gar im Krieg in Frankreich. Einzigartig war auch die Wiedergabe des Brahmsschen „Auf dem Kirchhof". Sie war in der gedanklichen und musikalischen Durchbildung der Schöpfung tatsächlich kongenial. Brahms ist in glücklicher Ergänzung des Liederabends hinzugetreten: auch dieses Meisters Liedern war Elena Gerhardt eine Meisterin. Das „Wiegenlied", das „Vergebliche Ständchen" und „Der Schmied" erstrahlten im Glanze dieser Wunderstimme. Mit ihrem Bruder zusammen, Gefr. R. Gerhardt, dem geschätzten Baritonisten der Laoner Konzerte, dem wir neben Professor Stein und der Kommandantur letzten Endes die Gewinnung der Sängerin herzlich verdanken, der aber auch wohl in der ganzen Millionenfront als Einziger das Glück und die sonst ganz unmögliche Gelegenheit hatte, in Feindesland Hand in Hand mit der Schwester künstlerisch zu wirken, sang Elena Gerhardt drei etwas gleichmäßig wirkende Lieder von Dvorák. Des Jubels und des wahrhaft herzlich dankenden Beifalls war kein Ende, als der Gast, der ein Wiederkommen nach der demnächstigen — Amerikareise versprach, das letzte Soldatenliedlein von Silcher sang. Es gab natürlich Kränze und Blumen und Beifall die Fülle.

Den symphonischen Teil hatte der äußerst tüchtige und überall anerkannte Kgl. Musikdirektor Feiereis mit seiner bekannten Kapelle übernommen. (Sie war jüngst auf Urlaub in der Heimat gewesen und wurde nach Zeitungsberichten mit Recht sehr gefeiert.) Die Oberonouvertüre machte den Anfang und eine Liszt-Rhapsodie den Schluß. Als höchst anerkennungswerte Leistung ist die erstaunlich gute Wiedergabe der VIII. Symphonie Beethovens als Ehrenmal eines Kriegskonzertes besonders zu vermerken.

Gerade in diesen Tagen, da über Deutschland neue Wolken und neue Sorgen hingehen, war das Gefühl der geistigen Größe unseres Volkes, wie sie sich auch in dem unbeirrbar weiter gehenden künstlerischen Leben zeigt, doppelt merklich und innerlich erhebend."

* * *

Außerdem flog Elena Gerhardt an der Front entlang und brachte mit ihren Nachtigallenliedern allüberall die Heimat mit. So im Landwehrtheater zu . . . . t, von wo man, da nur wenige Kilometer von der französischen Linie, die unversehrten Türme der Kathedrale zu Reims grüßen sieht. Die Künstlerin, als Ausnahme, durfte sie als vielleicht einzige Frau erspähen. Uebrigens das Landwehr„theater" ist eine alte Scheune mit höchst feldgrauer Bühne und noch fragwürdigeren Kulissen. In . . . . court gab's einen Bunten Abend mit Kunst- und Volksliedern durch den Chor und die Geschwister Gerhardt. Der Raum — eine halbzerstörte Fabrik, unter der eine Schlächterei ihr nahrhaftes Wesen treibt — war bei ungeheurer Hitze von etwa 1100 Soldaten besucht. „Es war ein Jubel ohne Maßen." Von der „Heimfahrt" in leuchtraketender Nacht wird aus militärischen Gründen hier geschwiegen.

Von tiefstem Eindruck und voll des ungeheuerlichen Gegensatzes zwischen dem Leben des Krieges und der holden Scheinwelt der Kunst war das Konzert in irgend einer hier nicht zu nennenden uralten, ehrwürdigen Dorfkirche. Da waren Sturmtruppen in voller Ausrüstung gekommen, da sie unmittelbar zum Marsch in die Stellung bereitstanden. Auf primitivster Dorforgel klagten die Töne, und doch weckte Schuberts „Allmacht" alle Herzen, machte „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre" sie stark und löste sie in Ergebenheit mit der Litanei „Alle Seelen ruhn in Frieden".

Als die Sturmpioniere klirrend aus der Kirche in die Nacht, manche in die Todesnacht, zogen, sang der Kriegsmännerchor das Scheffelsche Lied der Thüringer Kreuzfahrer von Büttner. Und also lautete der Scheidegruß:

Feinden von allerwärts
Trotzt meiner Waffen Erz;
Wider der Sehnsucht Schmerz
Schirmt mich kein Schild.

Doch wie das Herz auch klagt,
Ausharr' ich unverzagt:
Wer Gottes Fahrt gewagt,
Trägt still sein Kreuz.



Wagners Briefe an Hans von Bülow.



Nur mit äußerstem Widerstreben gehe ich an die Anzeige dieses im Verlage von *Eugen Diederichs* in Jena erschienenen Werkes. Es gibt heute gewiß keinen Menschen mehr, der nicht alles, was uns Wagner hinterlassen hat, eifrig in sich aufzunehmen wünschen wird, mag er im einzelnen vielleicht auch zu abweisender Stellungnahme kommen: diese Ausgabe Wagnerscher Briefe aber wird jeder auch nur einigermaßen Einsichtige in Bausch und Bogen abzutun sich verpflichtet fühlen. Nicht der Briefe, aber der Form wegen, in der sie uns geboten werden. Hier ist jemand an der Arbeit gewesen, der von den allerelementarsten Anforderungen an eine derartige Arbeit auch nicht die geringste Ahnung hat, oder aber jemand, der sich kalt lächelnd über sie hinwegsetzt, weil er glaubt, man könne ihn und seine kuriosen Wege nicht kontrollieren. Das wäre allerdings mehr als naiv, allein wir sind ja von gewisser Seite, die zu Bayreuth starke Beziehungen hat, schon allerhand an Unglaublichem gewöhnt und können neue Kraftleistungen immerhin erwarten. — Das Buch wird durch eine lange Vorrede, die keine ist, eingeleitet. Die Vorrede stellt sich als Versuch einer völlig ungehörigen Beeinflussung des Lesers dar, Bülows Gestalt und Wirken in einer Beleuchtung erscheinen zu lassen, die allerdings dem Hause Wahnfried, nicht aber einer vorurteilslosen Bewertung des bedeutenden Künstlers und Menschen passen kann. Bülow als Parteigänger Richard Wagners sollen wir kennen lernen. Alles andere, was der Mann gewesen ist, kümmert den Verfasser der Einleitung nicht, oder aber, wenn es ihn zu kümmern scheint, dann kleidet er es in eine Form und in eine Ausdrucksweise, die mit historischer Gerechtigkeit nichts zu tun hat und Bülow, den Anhänger von Brahms und Ablehner des Parsifal, geradezu als eine pathologische Figur erscheinen läßt. Gegen solche Art offenbarer Geschichtstrübung gilt es sich auf das allerschärfste auszusprechen. Der Verfasser der einführenden Bemerkungen hat allerdings wohl die Möglichkeit eines solchen Vorwurfes geahnt: er sagt, er wolle keine eigentliche Biographie, vielmehr eine Art von Seelen-Analyse, ein psychologisches Denkmal geben. Allein zugegeben, daß manche Aeußerungen derart sind, daß wir sie ruhig unterschreiben können: der Verfasser hat da und dort eben doch Mitteilungen wie die angedeuteten in seine Abhandlung eingestreut und da sie sozusagen Weinbeeren in seinem ästhetischen Gebäcke sind, werden sie ohne Zweifel von dem oder jenem begierig herausgepickt werden und um so mehr Unheil anzurichten imstande sein. Was der Ausgabe dieser Briefe fehlt, ist also zunächst der Name des verantwortlichen Herausgebers: an wen soll sich der Angriff gegen die Veröffentlichung richten? Nach welchen Grundsätzen wurde die Auswahl vorgenommen? Etwa nur nach dem einen, den wir andeuteten? Sind die Briefe in ihrer Gesamtheit mitgeteilt worden, oder was ist ausgeschaltet worden? Endlich: wenn der Herausgeber meint, diese Briefe bedürften einer begleitenden Erklärung nicht, so ist er oder sie auf dem Holzwege. Dieser Briefwechsel schreit geradezu nach einem gründlichen Kommentare! Auch ein Register fehlt dem Bande — kurz, es ist alles getan worden, ihn nur für die Benutzung durch irgend einen Menschen, der sich mit ihm gelegentlich die Zeit vertreiben will, brauchbar, sonst jedoch völlig unbrauchbar zu machen. Und das ist selbstverständlich höchst bedauerlich. Wenn es der Verfasser oder die Verfasserin noch nicht wissen sollte: wir, d. h. die Deutschen, haben ein volles Anrecht darauf, das in die Hand zu bekommen, was unsere Großen geschaffen haben, alles das, was zur Aufhellung ihres Lebens, Kämpfens und Schaffens dient. Erschien die Zeit einer unfrisierten Ausgabe der Briefe noch nicht gekommen, so ergab sich die Folgerung, mit der Veröffentlichung überhaupt zu warten, von selbst.

Die Vorrede zu dem Briefbande ergeht sich streckenweise in solch mystisch-nebulos überschwänglicher Art, daß auf Bayreuth und Wahnfried als Stätte der Entstehung im allgemeinen und auf eine Frauenhand im besonderen geschlossen werden muß. Und auf was für eine Frauenhand! eine solche, die es fertig bekommt, zu schreiben, daß das Opfer, das Bülow dem Freunde brachte, als er sich von seiner Gattin trennte, zugunsten Wagners trennte, ihm die größeste Stunde seines Lebens brachte. „Wäre unser Schicksal nicht das, was es ist, unser erbarmungsloser Richter und Lehrmeister, wäre es unser D i c h t e r, Bülow hätte nach jener Stunde sterben müssen." Der Tod für den Freund — das also hätte Bülows Leben die höchste Weihe gegeben! Soll man da nicht fragen, ob sich hier nicht ein Fetischismus ausspricht, der wahrhaft ekelerregend ist? Wenn irgend jemand, so hat der anonyme Verfasser der Einleitung den Konflikt zwischen Wagner und Bülow in seinem innersten Kerne nicht erkannt. Genug davon. Die Zeit wird lehren, ob ich mit meinem Argwohne recht habe, es werde uns in gegebener Zeit der eine oder andere „Vortrag" von Bayreuther Sendboten beschert werden, in dem diese lieblichen Dinge noch weiter behandelt und Versuche gemacht werden, die Brunnen-

Vergiftung noch mehr zu fördern, als sie bis jetzt schon gediehen ist.

Ich sagte schon, daß das deutsche Volk wie alles, was von Wagner stammt, auch diesen Briefband gerne lesen wird. Aber möge das nicht ohne schärfste Aufmerksamkeit geschehen, und möge sich der Leser über eines bei der Lektüre klar werden: der menschlich höher Stehende war in dem Freundschaftsbunde der beiden Männer Hans von Bülow. Daß er, einer der bedeutendsten Lehrtalente, die Deutschland jemals gehabt hat, ein Mann von universalem Wissen und einer nicht genug zu bestaunenden organisatorischen Schaffenskraft, niemals zu einem bloßen Handlanger Wagners herabsinken konnte, daß für ihn eine Zeit kommen mußte, da er sich von den ihn hemmenden, ja lähmenden Einflüssen Wagners frei machen mußte, das ist jedem klar, der sich einmal vorurteilsfrei und mit Liebe in den seltsam verschlungenen Charakter Bülows vertieft hat.

Auf den Inhalt der Briefe im einzelnen einzugehen, ist an dieser Stelle unmöglich. Der Leser wird die Beziehungen der beiden Männer von ihren Anfängen an bis zum Eintritte der Katastrophe verfolgen können, aber manche Frage ungelöst finden. Sie rufen nach besonderer Behandlung. Z. B. wie kam Wagner im Gegensatze zu den meisten anderen Menschen dazu, in Bülow ein musikschöpferisches Talent von Rang zu sehen? Wie erklärt sich Bülows Stellung zum Parsifal? Es sind das Fragen, die in längerer oder kürzerer Zeit einmal beantwortet werden müssen, und sei es auch nur, um der Minierarbeit, wie wir sie in der Einführung zu diesem Briefbande am Werke sehen, entgegenzutreten. Aber auch um ihrer selbstwillen dürfen derartige und noch andere Erörterungen nicht unterlassen werden. **W. Nagel.**

Georg Vollerthun: „Veeda“.

Musikdrama.

Uraufführung am Königl. Hoftheater in Kassel am 5. Nov.

Vollerthun hat mit diesem Werke den ersten Schritt ins musikdramatische Land getan. Und er hat sich mit ihm als ein Berufener erwiesen.

Um von vornherein den Standpunkt, der seinem Werke gegenüber eingenommen werden muß, klarzustellen, ist der Begriff „Musikdrama“ stark zu betonen. Von einer „Oper“ ist keine Rede, mit Anforderungen solcher Art, wie sie letzterem Worte entsprechen, wird man der „Veeda“ nicht gerecht. Es handelt sich um ein Werk jener Gattung, wie sie, im Grunde so recht von Wagners „Tristan“ ausgehend, in der Folgezeit vornehmlich von Richard Strauß ausgebildet wurde. Für sich allein dastehende Einzelwerte darf man darin nicht suchen. Ein einiges fortlaufendes, Musik gewordenes Erleben, ein, besonders mit den Mitteln vielgestaltigster und in den reichen Farben des modernen Orchesters glühender Harmonik erreichtes, intensivstes Auskosten aller Stimmungen und Leidenschaften bis zur letzten Neige ist es. Mag man im Prinzip zu dieser Kunstgattung stehen, wie man will: sie ist da und mehr, sie ist etwas Gewordenes, das volle Gerechtigkeit für seine Art beansprucht.

Dramatisch ist der Gedanke des ganzen Werkes, wenn auch nicht neu, selbst in dieser besonderen Fassung nicht. Der Kampf in Priestersbrust zwischen Pflicht- und Naturgebot ist ein häufig und vielseitig genutzter dramatischer Vorwurf. Und auch für jene Verwirrung des Gefühls inbrünstiger Andacht mit sinnlichem, urmenschlichem Verlangen, die dem Charakter Yedors und speziell dem ersten Aufzug das charakteristische Gepräge gibt, trifft das zu. Gleichwohl muß dem Textdichter Georg Kiesan zugestanden werden, daß er, zumal in der Einkleidung der Idee, manche neue, eigene Farbe gefunden hat. Die Charakteristik der einzelnen Personen ist meist recht eindringlich und wahr, die Verse sind flüssig und der musikalischen Gestaltung günstig. Doch läßt sich nicht verkennen, daß der Text stellenweise Längen und zu stark ausgesponnene Lyrismen enthält, Dinge, die dem Drama stets verhängnisvoll gewesen sind. Und noch eins: die Vorgänge im Inneren Yedors, so überzeugend sie im ersten Aufzug wirken, so sprunghaft und unvermittelt erscheinen sie gegen das Ende des zweiten. Sie mögen innerlich wahr und notwendig sein, nach außen ist das nicht recht zur Geltung gekommen, und auch das widerspricht dem wahrhaft Dramatischen.

Um so höher ist es anzuschlagen, wenn es dem Komponisten gelungen ist, durch das bewegte Leben den dramatischen Gehalt seiner Musik über diese Mängel, soweit das nur möglich ist, hinwegzuleiten und ein in seiner Gesamtheit tief ergreifendes, teilweise packendes Drama hinzustellen. Vollerthuns Musik ist stets interessant und stark stimmungschaffend. Eigentlich melodische Gebilde zwar findet man nicht in zu großer Zahl. Neben den Themen Veedas (in voller Schönheit zuerst bei und nach ihren an Yedor gerichteten Worten „Ich danke, Herr, ich danke, lieber Herr“ hervortretend) und Yedors sind in dieser Beziehung namentlich die erste Chorszene mit Arveis Tanzweisen, das Lied des „Alten vom Berge“ und Yedors Sonnengesang hervorzuheben. Um so reicher und vielgestaltiger ist die Harmonik. In wohltuender Weise hält sie sich dabei von Kakophonien, wie wir sie in so manchem anderen Musikdrama finden, fern und beweist, daß man auch als moderner Musiker neu, wahr und reich sein kann, ohne das Ohr des Hörers mit eigentlichen Häßlichkeiten, die nach unserer Ueberzeugung nun einmal jeder wahren Kunst ins Gesicht schlagen, zu martern. Ein weiterer Vorzug ist die starke Selbständigkeit des Komponisten, der sich von keinem seiner berühmten Kunstgenossen zur unbedingten Gefolgschaft hat verführen lassen. Er hat seine eigene Art zu sprechen, zu entwickeln, zu malen und vor so vielen anderen das feinfühlige Vermeiden einer grob aufdringlichen und im Grunde doch so unwahren und unnatürlichen Herumreiterei auf prägnanten „Motiven“, sowie die Führung größerer, freierer Linien ohne Verfallen in ein undramatisches Kunterbunt und Nebeneinander voraus. Daher auch die größere Einheitlichkeit und damit Eindringlichkeit der dramatischen Wirkung.

Das Werk beginnt ohne längere musikalische Einleitung mit der Tempelszene der Jünglinge und Mädchen. Findet der Komponist auch schon hier originelle und teilweise volkstümliche Töne, so tritt doch die musikalische Bedeutung dieser Szene einigermaßen zurück, und auch nach dem Auftreten Veedas erhebt sie sich nicht wesentlich, abgesehen von Veedas lieblichem Gesang: „Weiß nicht, wer mein Vater war“. Mit dem Eintritt der beiden Priester Barwanu und Yedor erfolgt eine bedeutende Steigerung. Scharf sind die beiden widersprechenden Charaktere einander gegenübergestellt. Dämonisch, mächtig ist das Bild des fanatischen Barwanu dem Komponisten gelungen, überzeugend wirkt die musikalische Zeichnung Yedors in seiner jugendlichen Schwärmerei und dem unsicheren Tasten der verworrenen Empfindungen, die ihn bei Veedas Anblick durchströmen. Der schwüle Duft der Blumen und des Opferrauchs im verlassenen, dämmernden Tempel, seine Wirkung auf Yedors Sinne finden einen völlig magisch wirkenden musikalischen Ausdruck. Die folgende leidenschaftliche Szene Barwanus und Yedors erhebt sich zu gewaltiger Dramatik. Am höchsten anzuerkennen aber ist es, wenn es dem Tondichter gelingt, ihre starke Wirkung durch die folgende Szene des allein zurückgebliebenen Yedor vor der Statue der Göttin noch zu übertreffen. Ein ergreifendes Seelengemälde voll widerstreitender und ringender Empfindungen wird aufgerollt, und es wirkt notwendig und überzeugend, wenn Veeda am Schlusse dem aufs höchste erregten Yedor als die menschgewordene und zu ihm herabgestiegene Göttin selbst erscheint.

Nach dieser stärksten Steigerung menschlicher Leidenschaft beruhigt der erste Teil des zweiten Aufzuges mit seiner wesentlich schlichteren Linienführung, der einfachen musikalischen Einleitung, dem ruhig kräftigen Lied des „Alten vom Berge“ und der reizvollen, nur stellenweise von trüben Ahnungen durchflogenen Zwiesprache des Alten mit Veeda in wohltuender Weise. Die Szene Yedors und Veedas ist von einigen Längen nicht freizusprechen. Die Romanze Veedas zähle ich zu den weniger gelungenen Teilen des Dramas. Romanzenton hat nur der erste Anfang, im weiteren Verlauf verschwimmt die Gestaltung einigermaßen, das Ganze wirkt nicht in der Weise, wie man dem Text nach erwarten sollte. Zu bedeutender Höhe erhebt sich dann wieder das Folgende, ein leuchtender Triumph der Sinnlichkeit wird eindringlich geschildert. Glücklich leitet das Orchesterzwischenspiel zur kühlen, beruhigten Morgenstimmung über, der Gesang der erwachenden Vögel tönt klar und frisch. Veedas trübe Ahnungen finden beängstigenden Ausdruck. Yedors Erwachen und die folgende kurze letzte Liebesszene sind musikalisch besonders reizvoll gelungen. Wahrhaft ergreifend gestaltet sich dann der letzte Verlauf der Handlung, hier ist das Verdienst gerade des Tondichters, wie schon angedeutet, besonders hoch anzuschlagen. Groß wirkt Yedors Sonnengesang, das Erwachen der vollen Erinnerung, der Ruf an die Göttin Nardea. Wenn dann plötzlich Barwanu erscheint, das letzte erbitterte Ringen um Yedors Seele beginnt, schließlich alle drei in höchster Erregung die Entscheidung des Fatums anrufen und atemlos harren, dann stockt auch dem Hörer der Atem und das Furchtbare, doch Unvermeidliche des Ausgangs prägt sich mit tiefen Zügen der Seele ein.

Für Darsteller, Orchester und Regie bietet das Werk gleich große Schwierigkeiten. Aber alle waren sie diesen in vollem Umfang gerecht geworden. Unter den Darstellern ragten Frau *v. d. Osten* als Veeda und *Windgassen* als Yedor vor allen hervor. Hier wie auch bei dem hochbedeutsamen, gewaltig und fanatisch wirkenden Barwanu *(Groß)* kam es dem Tondichter zu statten, daß wir in diesen Künstlern so ausgeprägt musikalische und dabei darstellerisch besonders befähigte, der tiefsten Verinnerlichung fähige Kräfte besitzen. Die

kleinere Partie des „Alten vom Berge“ wurde von *Stern* mit seiner schönen, klangvollen Stimme und seinem sympathischen Spiel trefflich ausgeführt. Als „Arvei“ sang Frau *Herper* die munteren Weisen der ersten Szene frisch und sicher.

Unter Führung von Kapellmeister *Laugs* brachte das Orchester alle Schönheiten der reichen Partitur zu voller Geltung und trug so zum Gelingen des Ganzen in hervorragender Weise bei.

Groß und schwierig waren auch die Aufgaben der Regie, denen *Beyer* in vollem Umfange gerecht wurde. In beiden Aufzügen waren Bilder von stimmungsvollstem Reiz geschaffen. Das bunte bewegte Treiben der Jünglinge und Mädchen, die mystische, magische Stimmung im dämmernden Tempel, die Farbenpracht des Gartens, die mannigfachen wechselvollen Beleuchtungen, alles war im Geiste des Werkes durchdacht und gelungen. Des Verdienstes der Herren Oberinspektor Waßmuth und Garderobeinspektor Sterra sei hierbei noch ausdrücklich Erwähnung getan. Der Erfolg der Aufführung war ein sehr großer. *F.*

Musikbrief aus Mannheim-Heidelberg.



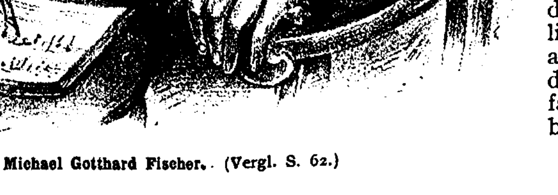
Mit einer fast auffallend kurzen Sommerpause hat in den beiden Städten die abgelaufene Spielzeit in die neue übergeleitet. Die Prüfungskonzerte der verschiedenen Musiklehranstalten dauerten bis weit in den Juli und dieser Monat brachte in Mannheim auch noch die besondere Ueberraschung eines Gastspiels des Wiener *Rose-Quartettes*. So ist die letztjährige Mannheimer Konzertzeit durch Kammermusik, nämlich durch drei Brahms-Abende des *Elly Ney*-Trios, eröffnet und durch *Kammermusik* beschlossen worden. Elly Ney mit ihren Gefährten war es auch, die die nunmehr begonnene neue Konzertzeit, diesmal mit Beethoven-Konzerten, einleitete. Es ist erfreulich, feststellen zu können, daß die Bemühungen des Mannheimer Philharmonischen-, des dortigen Konzertvereins und des einheimischen Trios (*Rehberg, Birkigt, Müller*) allmählich auch in dem stark äußerlich veranlagten Mannheimer Publikum eine der Kammermusik zugängliche Gemeinde herangebildet haben. In Heidelberg hat Musikdirektor *Seelig*, der demnächst mit Stuttgarter Künstlern auch das neue Regersche Klarinettenquintett herausbringen wird (s. Bericht über die Uraufführung S. 61. D. Sch.), dieses Feld bereits seit vielen Jahren erfolgreich beackert.

Die Erstattung eines Rückblicks über die vergangene Konzertzeit hatte diesmal insofern ihre besonderen Schwierigkeiten, als in Mannheim dem neuen ersten Hofkapellmeister *Furtwängler* Zeit gelassen werden mußte, sich einzuführen, während in Heidelberg die Einstellung des Eigenbetriebs im Theater vornehmlich in orchestraler Hinsicht Schwierigkeiten erwarten ließ. Das Heidelberger Orchester ist durch Einberufungen in seinem Bestande verringert worden und die Programmaufstellung für die Bachvereinskonzerte mußte sich demgemäß in erster Linie nach dem Fundus an Musikern richten. Daß das unter einer so zielbewußten und vielerfahrenen Leitung wie der des Generalmusikdirektors *Wolfrum* leicht zu ermöglichen ist, das beweist die neuerliche Vermehrung der Bachvereinskonzerte in Heidelberg, wie denn auch in Mannheim der Musikverein und der Philharmonische Verein neuerdings eine größere Zahl von Konzerten, als im Vorjahre stattfanden, angekündigt haben. Im Rahmen der abgelaufenen Bach-Vereins-Serie, die mit einem Robert - Franz - Liederabend (als Gedächtnisfeier) eingeleitet und durch die hier bereits besprochene Reger-Feier beschlossen wurde, sind als Solisten u. a. die Liedersängerin Frau Dr. *Lobstein-Wirz*, der Geiger *Duci v. Kerekjarto*, weiterhin die *Carreño, Feinhals, Backhaus* und Frau *Hoffmann-Onegin* aufgetreten. Die Programme brachten neben Wolfrums „Weihnachtsmysterium“ und der „Missa solemnis“ auch eine Uraufführung, Hasses vaterländische Variationen über „Prinz Eugen“, ein technisch sehr beachtenswertes und im langsamen Satze („Aufblick“) auch empfindungstiefes Werk, des weiteren als Erstaufführungen die „Heitere Serenade“ von Joseph Haas und Weingartners oberflächliche „Vaterländische Ouvertüre“, diese in einem von Musikdirektor *Radig* mit der musikalisch bemerkenswert herangereiften Pianistin *Sophie Sack-Faktor* gegebenen Wohltätigkeitskonzert. Von Einzelveranstaltungen verdient ein geistliches Konzert von *Ludwig Heß* und *Arno Landmann* besondere Erwähnung, desgleichen ein nach Programmaufstellung und nach Qualität der Darbietungen gleichermaßen sehr wertvoller Musikabend von *Maria Philippi, Georg Mantel* und *Paula Stebel*, wobei hier erstmals in einem Gotteshause Klaviervorträge geboten wurden. Im Theater gab es Gastspiele, aus deren Zahl, vom Standpunkte des Musikers aus, lediglich die geschmackvolle Bergersche Bearbeitung von Mozarts „Gärtnerin aus Liebe“, die das Mainzer Stadttheater vermittelte, nennenswert ist. Die neue Konzertzeit hat inzwischen auch hier mit Kammermusikabenden des Heidelberger und des Berner Streichquartetts ihren Anfang genommen.

In *Mannheim*, wo dem Philharmonischen Verein die Bekanntschaft mit dem Wiesbadener Kurorchester (Schuhricht) und dem Frankfurter Opernhausorchester (Gastdirigent: Klemperer) zu danken ist, wo *Arno Landmann*, der Dirigent des neuen „Bach-Chors“, auf der prächtigen Orgel der Christuskirche erhebende Andachtsstunden, deren Eckstein J. S. Bach ist, veranstaltet, hat sich Hofkapellmeister *Wilhelm Furtwängler* im Konzertsaale, nämlich als Leiter der musikalischen Akademien, weit rascher zum Herrn der Situation aufgeschwungen als im Hoftheater, wo er fast gleichzeitig mit Dr. Hagemann sein Amt antrat. Die Opernausbeute des vergangenen Winters war überhaupt gering, als Neuheiten kamen die „Toten Augen“ mit Frl. *Manskis* blendend schön gesungener Myrtokle heraus, des weiteren die „Mona Lisa“, ferner Smetanas „Kuß“ und endlich Paul v. Klenaus „Sulamith“ und „Klein Idas Blumen“. Wilhelm Furtwängler zeigte sich namentlich in seinen Interpretationen von „Fidelio“ und „Der arme Heinrich“ als Vollblutmusiker von starkem, deutschem Charakter, im Konzertsaale liegt ihm Brahms sehr nahe, auch die Berliozsche „Fantastique“ brachte er zu einer hinreißenden Wiedergabe. Weniger gelangen ihm „Carmen“ und „Fledermaus“, vielleicht deswegen, weil in beiden Fällen der regieführende Intendant, dessen Interesse für die Oper man im übrigen begrüßt, je die wesentlichste Hauptpartie mit einem neuen Mitglied besetzte, dessen schmerzhaft verbildeter Tonansatz nur ein ganz abgebrühtes Kapellmeisterohr „in Stimmung“ bringen könnte. Frl. *Ruß* aus München als „Carmen“ repräsentiert zurzeit das Mannheimer Hoftheater in allen illustrierten Blättern, in Wirklichkeit ist sie keine Zierde dieser Bühne, die in der Verpflichtung der Hochdramatischen *P. Windheuser* und des Baritons *Thiemer*, beide aus Wien, eine glücklichere Wahl getroffen hat als mit der Ergänzung des Koloraturfaches durch Fräul. *Irene Eden*. Je nach der Besetzung wechseln demnach in Mannheim ganz herrliche Aufführungen mit befremdend unzureichenden; zu ersteren gehört die vor einigen Wochen gebrachte Erstaufführung der „Schneider von Schönau“ mit Frau *Huth - Tuschkau*, den Herren *Lipmann* und *Fenten* als kaum übertreffbaren Vertretern der Hauptpartien.

Die Reihe der musikalischen Akademien, bei denen im Vorjahre Max Reger und Weingartner als Gastdirigenten erschienen und unter den Neuheiten schließlich auch die „Alpensymphonie“ herausgebracht wurde, ist in diesen Tagen mit einem Mozart und Schubert gewidmeten Abend unter Furtwänglers Leitung äußerst vielversprechend wieder aufgenommen worden. Solistin war *Elena Gerhardt*, die ausgezeichnete Liedersängerin, die ihre hehre Kunst gleichfalls in den Dienst der Schubertschen Muse stellte.

Karl Eberts (Heidelberg).



Michael Gotthard Fischer. (Vergl. S. 62.)

Musikbrief aus Frankfurt a. M.


Der Krieg wirkt auf das Frankfurter Musikleben qualitativ und quantitativ in günstigem Sinne, da eine erfreuliche Abnahme jener minder bedeutenden Konzerte halbreifer Kräfte zu verzeichnen ist, die sonst die Konzertsäle unserer Stadt — wie auch anderwärts — mit einem an der Kunst weniger als an dem Freibillet-spendenden Konzertgeber interessierten Publikum notdürftig ausfüllten. So haben wir nur von größtenteils erstklassigen Künstlern wie *Maria Philippi*, *Elly Ney*, *Emil Sauer*, *Joseph Szigety*, dem *Klingler-Quartett* zu melden, die hier schon wohlbekannt, aus diesem Grunde aber auch nur auf eine kleine, auserlesene Schar von nicht sensationslüsternen Zuhörern rechnen konnten. Die Museumsgesellschaft bot in ihrem ersten Konzert eine würdige Feier zum Gedächtnis Max Regers, in ihrem zweiten, einem Bach-Abend mit *W. Backhaus* (Berlin), zwei brandenburgische Konzerte, das d moll-Klavierkonzert und die von Konzertmeister *Lange* (hier) mit großem, schönen Ton gespielte Chaconne. *Willem Mengelbergs* „Bach-Abende", deren wir heuer, wie im Vorjahre, drei zu erwarten haben, werfen, wie uns scheint, ein Licht auf die Art, wie in Frankfurt die Orchestermusik gepflegt wird. Die Matthäuspassion wird seit 8 Jahren regelmäßig am Karfreitag aufgeführt. Keine Hoffnung besteht, die Johannespassion oder die Hohe Messe hören zu können. Die überall erfreulicherweise angebahnte Bach-Wiederbelebung scheint hier schon einer neuen Erstarrung Platz gemacht zu haben. Wir können uns an solchen pflichtmäßigen Aufführungen bei aller Liebe zu Bach nicht erwärmen, da hier nur mit dem Taktstock, aber nicht mit dem Herzen musiziert wird und infolgedessen beim Hörer das musikalische Naherücken zu dem großen Meister einem kühlen Pietätgefühl weicht, das oft in nicht eingestandener Langweile wurzelt. Ein einziges liebevoll einstudiertes Werk Bachs würde mehr Freude erwecken als drei gewaltsam konstruierte Bach-Abende. Die Einheitlichkeit der Programmzusammenstellung in allen Ehren, — aber würde ein Händelsches Konzert, ja selbst eine Beethovensche oder Brahmssche Symphonie sich einem Werke von Bach nicht würdig anreihen können und nötige willkommene Abwechslung bieten? Zu bemerken ist noch, daß sich Mengelberg, der übrigens ein genialer Interpret neudeutscher Musik (Liszt, Strauß, Mahler) ist, andererseits vor den buntesten Programmzusammenstellungen nicht zurückschreckt. Besteht dieser Mißstand jedoch nur hier in Frankfurt??

Unser bedeutendster einheimischer Pianist, *Alfred Höhn*, bietet in fünf Abenden sämtliche Klaviersonaten von Beethoven. Dieses große Unternehmen, dem allerdings etwas von amerikanischem Rekordwesen anhaftet, stellt an den Spieler — und besonders an dessen Gedächtnis —, aber auch an die Aufnahmefähigkeit des Hörers die größten Anforderungen. Durch nicht chronologische Reihenfolge des Programms wurde jedoch zu großer Ermüdung vorgebeugt und der erste, bereits stattgefundene Abend zeigte, daß der Konzertgeber alle Erwartungen zu erfüllen imstande ist.

Das Stuttgarter *Oratorienquartett* (die Damen *Tester* und *Diestel*, die Herren *Ackermann* und *Feuerlein*) gab in einem überaus anregenden Abend mit Begleitung des hiesigen Konservatoriumsdirektors *W. v. Baußnern* Proben einer sorgfältig geübten Kunst. Der herrliche Volksliederzyklus *Herm. Zilchers*, sowie eine interessante, von tiefstem Verständnis für die Gefühle des Dichters (? Die Schriftleitung) erfüllte Vertonung des Eichendorffschen Gedichtes „Frau Venus" von *W. v. Baußnern* gelangte zu schöner, beifällig aufgenommener Wiedergabe. Der *Berliner Domchor* unter Leitung *H. Rüdels*, des Bayreuther Chormeisters, bot in seinem Konzert eine Auswahl von a cappella-Chören von Palestrina bis zur Gegenwart. Besonderen Eindruck machten die, statt der Frauenstimmen, mitwirkenden Sängerknaben, deren herbe und frische Intonation besonders in einer schwierigen Bachschen Motette zur schönsten Geltung kam.

Die *Oper* hat eine Tristan-Aufführung unter Leitung Artur Nikischs zu verzeichnen, die unvergeßliche Eindrücke hinterließ. Frau *Lauer-Kottlar*, unsere aus Karlsruhe gewonnene „Heroine", sowie Herr *Fanger* leisteten in den Titelrollen Vorzügliches. Als zweite Bühne Deutschlands brachte das Opernhaus E. W. Korngolds 2 Einakter „Violanta" und „Der Ring des Polykrates" zur Aufführung. Gelegentlich der Wiener und Münchener Aufführungen wurde schon so viel über den Werdegang des jungen Komponisten und die beiden, mit 17 Jahren geschriebenen genialen Werke berichtet, daß wir uns begnügen, den vollen Erfolg der Werke und die begeisterte Aufnahme des anwesenden Komponisten zu erwähnen. Während die Tragik der „Violanta" noch den letzten Gehalt an Tiefe nicht aufzuweisen hat, was bei der Jugend Korngolds nicht zu verwundern ist, so wagen wir es, das Lustspiel getrost den besten Werken der neukomischen Opernliteratur an die Seite zu setzen. Zum Schluß sei noch eine schöne Peer Gynt-Aufführung im Schauspielhaus erwähnt, bei der die Griegsche Komposition vollständig aufgeführt wurde. Trotz der für Musik sehr schlechten Akustik des Hauses wirkten die nordischen Harmonien höchst stimmungsfördernd und entschädigten für die oft erkältende Wirkung einzelner Szenen dieses Buchdramas. Wir behalten uns vor, über die Mitte November stattfindende Uraufführung von Otto Taubmanns Oper „Porzia" eigens eingehend zu berichten. *A. W.*



Braunschweig. Das Hoftheater wurde am 27. August, am Vorabend von Goethes Geburtstag, mit „Tannhäuser", in dem sich die neuen Kräfte vorstellten, eröffnet. Die hochdramatische Sängerin *Stefanie Schwarz* und der Heldenbariton *E. Hunold* verwischten sofort das Andenken an die Vorgänger *Marie Dopler* und *Guido Schützendorf*, wogegen es dem seriösen Baß *Corvinus* schwerer fällt, *Ludolf Bodmer* zu ersetzen. Mit Beginn des neuen Theaterjahres am 1. Oktober schied nach zweijähriger Wirksamkeit der Hoftheaterdirektor Hofrat *Rich. Franz* aus dem Verbande; als Opernspielleiter ersetzt ihn *Benno Noeldechen*, der in Augsburg, bei den Wagner- und Mozart-Festspielen unter Felix Mottl in München, in Düsseldorf und Lübeck eine gute Schule durchmachte, hier also mit großen Hoffnungen empfangen wird. Der Tenorbuffo *Maximilian Grahl* feierte als Beppo in „Fra Diavolo" das Fest seiner 25jährigen hiesigen Wirksamkeit und wurde vom Herzog, der Intendantur, der Künstlerschaft und dem Publikum durch Geschenke, Blumen, Lorbeeren und stürmischen Beifall geehrt. In dem Vierteljahrhundert ist er mit dem Hoftheater völlig verwachsen und eine der festesten Stützen der Oper geworden, seine Vielseitigkeit steht ganz einzig da, er singt Tenor- und Baritonpartien z. B. David ebenso gut wie Beckmesser in den „Meistersingern", in der Not übernahm er sogar im „Freischütz" Kilian und Ottokar, die Jahre gingen spurlos an ihm vorüber. Eine Störung des Spielplans verursachte das beabsichtigte Gastspiel in Lille, wo man für die Feldgrauen an fünf aufeinander folgenden Tagen dreimal „Die Walküre" und zweimal „Freischütz" geben wollte; der Plan mußte wegen der vom Kriegsminister verlangten Schutzpockenimpfung in letzter Stunde verschoben, soll aber später noch ausgeführt werden. *Albini Nagel*, die jugendlich-dramatische Sängerin, die 14 Tage Nachurlaub erhielt, wurde im „Tannhäuser" durch eine ihrer Schülerinnen, *A. Kley*-Bern, und in „Walküre" durch Fr. *Lauer-Kottlar* (Frankfurt a. M.) vertreten, freundnachbarlich half auch *Gertr. Kappel*-Hannover in „Fidelio" und „Troubadour" aus. Der Besuch des Hoftheaters steigert sich fortwährend, die Leitung des Generalmusikdirektors *Karl Pohlig* bürgt für künstlerisch geschlossene Leistungen, der neue Chordirektor *Em. Kaselitz*, sowie die Sologesangsbegleiter Kapellmeister *Adolf Strauß*-Mannheim und *Hartung*-Hamburg unterstützen ihn dabei aufs beste, indem sie sich auch als Dirigenten betätigen. In Vertretung des Intendanten Frh. *Julius v. Wangenheim*, der im Felde steht, erweist sich Frh. *Reisner v. Lichtenstern* als tüchtiger Kapitän, der unter den schwierigen gegenwärtigen Verhältnissen das Ziel nicht einen Augenblick aus den Augen verliert. Wo es eben ist, kann jeder Fuhrmann sein; hier ist Energie, Uebersicht und außergewöhnliches Organisationstalent Vorbedingung einer gedeihlichen Wirksamkeit. Vier Mitglieder der Oper dienen tagsüber als Feldgraue dem Vaterlande und singen abends oft anstrengende Rollen; die helleren, empfindlichen Stimmen des Heldentenors Kammersänger *Hans Tänzler* und des lyrischen *Martin Koezel* leiden unter dem schweren Dienst auf dem Exerzierplatz und im Gelände bei den Unbilden der Witterung mehr als die dunkeln der Bassisten *Adolf Jellouschegg* und *Fr. Voigt*; im Männerchor, technischen und Bühnenpersonal, in der Hofkapelle, überall zeigen sich klaffende Lücken, trotzdem stockte der Betrieb in keiner Weise. Im Spielplan verschwindet allmählich das Ausland, das wir bis jetzt mitschleppten, aber missen können, weil es die Zielgedanken der sich immer reiner entfaltenden deutschen Eigenart verwirrt. „Der schwarze Domino" von Auber erschien schüchtern nach langem Archivschlafe, verschwand aber sofort wieder von der Bildfläche, denn die geschmacklose Tendenzoper mit den widerlichen Modezutaten ihrer Entstehungszeit, den offenen und versteckten Angriffen auf kirchliche Einrichtungen erbaute nicht, sondern verletzte während des Burgfriedens viele Hörer. Nach der Heimkehr der Oper von der Westfront will *K. Pohlig* sofort eine Rich. Strauß-Woche veranstalten und als erste Neuheit „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner bieten. *E. St.*



— *Paul Gläser* in Dresden hat ein Oratorium „Jesus" beendet.

— *Hans Bottermund* (Dresden) hat einen Zyklus von „Galgenliedern" Christian Morgensterns vertont.

— *Erwin Lendvai* hat ein dreistimmiges Frauenchorwerk mit Orchester vollendet: „Jungbrunnen", eine Liederfolge nach Dichtungen von Emil Alfr. Herrmann. Das Werk wird bei Simrock erscheinen.

— *Hermann Wolfgang von Waltershausen* hat die Dichtung und den größten Teil der Partitur eines neuen Opernwerkes „*Die Rauensteiner Hochzeit*" vollendet. Das Werk spielt in der Zeit der Befreiung der deutschen Städte von ihren Zwingherrn und der Gründung der Städtebündnisse.

— *Jan Kubelik* hat ein Violinkonzert mit Orchester komponiert, dessen erste Aufführung im Januar 1917 in Wien oder in Leipzig stattfinden soll.

— *Paul Lincke* schreibt eine neue Operette „Schmetterlinge".

— In *Mainz* fand ein durch den Geiger *Max Strub* und den Pianisten *Hans Weißbach* gespieltes Scherzo in h moll des aus München stammenden *Lothar Windsperger* Beifall, ein Werk, das einen selbständig denkenden und schaffenden Künstler verraten soll.

— Dr. *Löwenfeld*, der Direktor des Hamburger Stadttheaters, hat die Oper „*Hoffmanns Erzählungen*" neu übersetzt.

— Die Verdeutschung des Textes Cigna-Santis zur Neubearbeitung von Mozarts Jugendoper „Mitridate" durch Dr. Viktor Junk (Wien) stammt von *Auguste Adler* (Wien).

— Das Vorstandsmitglied des Direktorenverbandes deutscher Konservatorien usw., *Bruno Heydrich*, wurde als Prüfungskommissar nach Breslau berufen. Die Damen *A. Herzfeld, H. Czuduchnowski, K. Müller, Ch. Noack* und *M. Wehrmann* bestanden die Prüfung als Klavierlehrerin und erhielten das Verbandsdiplom. Im Halleschen Konservatorium Heydrichs wirkte bei der letzten Prüfung als Kommissar Königl. Musikdirektor *Holtschneider* aus Dortmund. Die zur Prüfung zugelassenen Damen *M. Neumann, M. Heise* und Frau *E. Boltze* erhielten Reifezeugnis und Diplom des Verbandes.

— Für den *Mozart-Chor* in Berlin ist *Max Grünberg* als Dirigent gewonnen worden. Der Chor tritt damit in direkte Beziehung zum *Orchesterverein Berliner Musikfreunde*, dessen Leiter ebenfalls M. Grünberg ist.

— Die vortreffliche Sängerin, Frau *Lobstein-Wirz*, deren Bild wir kürzlich brachten, legt Wert auf die Feststellung, daß sie außer in Heidelberg auch in anderen deutschen und schweizerischen Städten singe.

— Prof. *Joseph Haas* hat im Auftrage des Verlags *N. Simrock* (Berlin) die letzten Kammermusikwerke *Regers* (Klavierquartett op. 133 und Klarinettenquintett op. 146) für Klavier zu vier Händen bearbeitet.

— Den Mendelssohn-Preis erhielten die Damen *Riele Queling* und *S. Koschabe* (gemeinsam) und Herr *M. van den Berg*.

— *Walter Josephson* (Duisburg), der als Hauptmann im Felde steht, hat das Eiserne Kreuz I. Kl. erhalten.

— Ein Sohn Albin Svobodas, der Bariton *Svoboda* vom Hoftheater in Stuttgart, wurde an die Hofoper in Wien engagiert.

— *Rudolph Freih. Procházka*, der Landesmusikreferent in Böhmen, der seit Kriegsbeginn neben seinem Amte freiwillig den Dienst im Landes-Kriegshilfsamte versieht, erhielt das Ehrenzeichen II. Kl. vom Roten Kreuze mit Kriegsdekoration.

— Hofrat Dr. *Dillmann*-München wollte sich seiner Advokatenpraxis wieder zuwenden, wie es hieß, als er sich von der „kritischen" Tätigkeit bei den M. N. N. zurückzog. Er ist aber vorläufig wieder als Tastenorchesterinterpretationsmeister auf einer Kunstfahrt durch die deutschen Lande begriffen und wird wie bisher sein Publikum finden. Proteste helfen da erfahrungsgemäß nichts. Findet einen schönen Namen für Eure Sache und Ihr werdet Erfolg haben — das ist eine alte traurige Wahrheit!

— An der Frankfurter Oper sang die Bulgarin *Anna Todoroff* vom Nationaltheater in Sofia die Azucena im Troubadour bulgarisch, weil sie kein Deutsch kann. Sensatiönchen in Frankfurt.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— Kurz vor Redaktionsschluß geht uns aus Dresden die Nachricht vom Tode *Marie Wiecks* zu, Klara Schumanns Stiefschwester. Sie entstammte der Ehe Friedrich Wiecks mit Klementine Fechner und wurde am 17. Januar 1832 in Leipzig geboren, genoß den vortrefflichen Unterricht ihres Vaters und erschien mit Klara zum ersten Male 1843 vor der Oeffentlichkeit. Die spätere Fürstl. Hohenzollernsche Hofpianistin hat vorwiegend in Dresden gelebt und sich den Ruf einer vortrefflichen Pianistin und ausgezeichneten Pädagogin errungen. 1912 veröffentlichte sie „Aus dem Kreise Wieck-Schumann" 2. Aufl. 1914 und erhielt 1914 den Professor-Titel. Noch im vorigen Jahre hat die hochbetagte Künstlerin öffentlich gespielt. Mit ihr ist eine der besten Schumann-Interpretinnen von uns gegangen.

— Kapellmeister *Alfred Elsmann*, der an der Hofoper in Dresden als Korrepetitor und später in Halle als Kapellmeister tätig war, ist, 39 Jahre alt, in *Dresden* gestorben.

— *Jani Szika*, der ehemalige Operettentenor und Charakterdarsteller, ist in Wien im Alter von 72 Jahren gestorben. Er war der erste Eisenstein der „Fledermaus".

— Der Orgelvirtuose *Pepo Petricz*, auf den große Hoffnungen gesetzt waren, ist auf dem östlichen Kriegsschauplatze gefallen.

— *Florian Theißig*, ein deutsch-russischer Komponist, ist in einem russischen Zivilgefangenenlager gestorben.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In Stuttgart brachte am 6. November das *Wendling-Quartett* Regers letztes Werk, das Karl Wendling gewidmete Klarinetten-Quintett, zur begeistert aufgenommenen Uraufführung. Das Quintett zeigt nichts von problematischen Zügen, ist reich an wundervoller Weichheit der Linien und herrlich in seiner harmonischen und kontrapunktischen Fülle, die sich aber nirgendwo störend aufdrängt. Ueber dem tief elegischen Werke lagert die Resignation eines dem Weltgetriebe abgewandten, in verklärter Ruhe sich ergehenden Fühlens.

— *Franz Werthers* Singspiel „Das verbotene Lied" kam am 28. Oktober am Gärtnerplatztheater in München zur erfolgreichen Uraufführung. Das Buch (von *G. Quedenfeldt* und *P. Hubl*) gehört zu den besseren seiner Gattung. Die Musik pendelt zwischen Singspiel und Operette, wird nie gewöhnlich aber mehrfach weich und verrät sicheres Können.

— In *Magdeburg* hatte die Operette „Im Wein liegt Wahrheit" von *Joh. Ernst* und *Schultz-Berger* bei ihrer Uraufführung großen Erfolg.

— *Webers* „*Euryanthe*" ist am Münchener Hoftheater wieder gegeben worden. Leider in den Frauenrollen nicht mit erster Besetzung. Mehr als ein Achtungserfolg ist's auch diesmal nicht geworden.

— Die *Kieler Liedertafel*, sonst ein geselliger Verein mit Männergesangsbegleitung, veranstaltet in diesem Kriegswinter zu wohltätigen Zwecken sechs große Instrumentalkonzerte, in denen einige der bedeutendsten Vertreter moderner Musik mitwirken. Der musikalische Leiter des Unternehmens ist *Ludwig Neubeck*, der sich den Ruf eines klugen und energischen Dirigenten erworben hat und nun auch als erfolgreicher Komponist hervortritt. In dem ersten dieser Konzerte erlebte Neubecks *symphonische Dichtung* „*Der Sieger*" ihre Uraufführung. Das Werk — es steht in c moll — beginnt mit einem kurzen Adagio, einer leisen Totenklage der Posaunen, Hörner und Pauken, in der bereits ein prägnantes auf Tonika und Dominante, freilich in ganz schiefer Brechung, aufgebautes Motiv erscheint, das später als Schlacht- und Siegesruf in immer einfacheren Modulationen des öfteren noch wieder auftritt. Dann folgt das erste Hauptthema, ein weitspannendes, symphonisches Motiv, von den tiefen Klarinetten gebracht und von den Celli wirkungsvoll kontrapunktiert. Nach dessen ausführlicher Bearbeitung setzt ein zweites, weiches, chromatisches Thema — Holzbläser in a moll — ein, das von den Streichern aufgenommen, allmählich einen dramatischen Charakter annimmt und in immer sich steigernden Vorhalten einen ersten Höhepunkt erreicht. Nach einer kurzen Rückkehr zu dem Einleitungsthema folgt ohne weitere Durchführung die Reprise. Den Schluß bildet eine groß angelegte Coda. Aus denselben beiden Themen — in Dur — gebildet, schildert sie den Sieg, Tod und die Verklärung des Helden. Hier wird mit allen Mitteln Straußscher Instrumentierungskunst gearbeitet, um das Werk zum glänzenden Abschluß zu bringen. Zur Aufführung war ein Orchester von 75 Musikern aufgeboten, und der Komponist und Dirigent konnte mit seinem Erfolge bei Künstlern und Publikum zufrieden sein. In demselben Konzert erwarb sich Herr Generalmusikdirektor v. Schillings den Beifall der sonst ziemlich zurückhaltenden Holsteiner mit seinem Hexenlied, dessen Pathos Herr Generalintendant v. Possart eindrucksvoll zu Gehör brachte. Eingeleitet wurde das Konzert mit dem Vorspiel zum Cid von Cornelius, dem ein hübsches Melodrama folgte: Herr Walter und die Waldfrau von Alexander Ritter, für Klavier komponiert und von Hausegger orchestriert. Auch hier sprach Possart mit bekannter Meisterschaft den Text der allerdings etwas harmlosen Ballade von Felix Dahn. *Prof. Bessell.*

Vermischte Nachrichten.

— In *Duisburg* wurde nach einem Vortrag des Generalsekretärs des Bühnenkartells Dr. Ludwig Seelig (Mannheim) eine *Ortsgruppe* des „*Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur*" gegründet.

— Der seit längerer Zeit in Aussicht genommen gewesene Zusammenschluß vortragender Künstler ist durch die am 14. Oktober erfolgte Gründung eines *Wirtschaftlichen Verbandes vortragender Künstler in Stuttgart und Umgebung* zur Tatsache geworden. Den Vorsitz hat *Max Pauer*, die Leitung der Geschäftsstelle vorläufig *Alexander Eisenmann* übernommen. Dem neuen Verbande sind von Anfang an die Mitglieder des Tonkünstlervereins sowie diejenigen des Stuttgarter Musikpädagogischen Verbandes beigetreten. Ein Hauptpunkt der Bestimmungen betrifft die Mitwirkung bei Wohltätigkeitsaufführungen. Künftighin ist es keinem Verbandsangehörigen mehr gestattet, in einer Wohltätigkeitsveranstaltung mitzuwirken, ohne daß von dem Unternehmer eine Abgabe an den Verband und — unter bestimmten Voraussetzungen — ein Prozentsatz vom Reinertrag entrichtet wird. Es soll dadurch erreicht werden, daß nicht nur dem Künstler zukommt, was ihm gebührt, sondern daß auch mit der Wohltätigkeitsflagge kein Mißbrauch getrieben wird. Der Verband verfolgt dieselben Ziele wie der Dresdener und der in diesen Tagen ins Leben tretende Münchener Verband, wahrt sich aber seine Selbständigkeit und hofft gerade auf diese Weise der von ihm vertretenen Sache am besten dienen zu können.

— Das im letzten Winter ins Leben gerufene *Dresdener Philharmonische Orchester* hat seine erste Saison mit einem (bereits gedeckten) Fehlbetrage beschlossen und sucht nun um städtische Hilfe nach.

— Den Gedanken, die Bachsche Kirchenmusik im Gottesdienst selbst zu verwenden, setzte Musikdirektor *Buttschardt* in Biberach in die Tat um, indem er auch dieses Jahr wieder an Allerheiligen in der schönen umgebauten evangelischen Gottesackerkirche die Bachsche Kantate No. 118 „O Jesu Christ, mein's Lebens Licht" wirkungsvoll beim Gottesdienst zur Aufführung brachte.

— *Reger-Feiern* finden jetzt auch schon im besetzten Feindeslande statt. Der erste Reger-Abend in *Belgien* wurde kürzlich von dem Reger-Schüler Fritz Heitmann, Domorganist in Schleswig, unter Mitwirkung von Professor Felix Berber-Credner auf der großen Konzertorgel des Cercle artistique et littéraire in Brüssel veranstaltet.

— Dr. *O. Neitzel* berichtet in der Köln. Ztg. über einen polyphonen Geigenbogen *Herm. Berkowskis* folgendes: „Eine Aufgabe, so alt wie die Geige selbst und wie die mehrstimmige Musik, fand im Düsseldorfer Schauspielhause ihre Lösung. Daß die vier Saiten der Geige nicht in einer Ebene liegen und also von dem Bogen nicht zu gleicher Zeit, sondern nur nacheinander (im Arpeggiando) bestrichen werden können, weiß jeder Laie. Nur das zweistimmige Spiel ist lückenlos möglich. Sobald drei- und vierstimmige Akkorde gespielt werden, gibt der Bogen die Töne, mit dem tiefsten beginnend, nacheinander an und hält die zwei oben aus, indem er die unteren ihrem Schicksale, das heißt der Unhörbarkeit, anheimfallen läßt. Dieses Nacheinanderspielen, bei dem sich bei nicht ganz vollendeter Ausführung noch ein häßliches Schrapgeräusch einstellt, vermindert den Genuß aller mehrstimmigen Stücke, namentlich also Bachs, der die Mehrstimmigkeit auf der Violine bis zur äußersten Grenze getrieben hat. Daß nun trotzdem ein solches Verfahren nicht abstößt, ist die Folge der Gewöhnung: wir nehmen das Arpeggiando dieser Stellen als ein unvermeidliches Uebel mit in Kauf. Der berühmte Geiger Ole Bull versuchte das Uebel zu lindern, indem er die obere Seite des Steges abflachte und der ebenen Lage näherte, mit dem Erfolg, daß eine ganz genaue Drei- und Vierstimmigkeit dennoch nicht erreicht und die Gefahren des unbeabsichtigten Anstreichens der Nebensaite nur vergrößert wurden. Auf richtigerem Wege befanden sich die alten Italiener, indem sie die lockeren Haare des Bogens um den Daumen wickelten und durch die Veränderung der Daumenhaltung eine größere oder geringere Spannung der Bogenhaare bewirkten. Denn nur die zu starre Spannung der Bogenhaare bewirkt die Unmöglichkeit, mehr als zwei Saiten zu gleicher Zeit zu bestreichen. Sobald ich ein Mittel habe, diese Spannung zu lockern, so schmiegen sich die Bogenhaare wie weiches Wachs oder wie eine Gummischnur der Lage der Saiten an; das mehr als zweistimmige Spiel ist ermöglicht. Nur muß dieses Mittel zuverlässig sein, das heißt in dem Grade der Entspannung genau wirken; es muß außerdem bequem zu handhaben sein, und zwar durch Gliedmaßen, welche sonst unbeschäftigt bleiben, und diese sind der dritte bis fünfte Finger der bogenführenden Hand. Damit die entspannten Haare an der über ihr liegenden Holzleiste kein Hindernis finden, muß diese nach oben gewölbt werden, gleich der Bogenseite des Kontrabasses und der Streichinstrumente alter Zeiten. Berkowski hat nun folgendes erreicht. Er hat diese Holzleiste aus einem so leichten Holz herstellen lassen, daß der Bogen trotz dem größeren Umfang nicht schwerer wiegt als der normale Bogen, so daß ihm jedes Staccato, Spiccato, jeder schnellste Streichartwechsel erreichbar bleibt. Zweitens hat er einen sehr. sinnreichen, dabei zuverlässigen und einfachen, leicht zu handhabenden Mechanismus an die Handhabungsstelle des Bogens, den Frosch, angefügt, der die Entspannung der Bogenhaare augenblicklich, genau, in jedem gewünschten Spannungsgrad ermöglicht. Das polyphone Spiel ist somit erreicht. Berkowski bewies die Vorteile der neuen Errungenschaft an mehreren Stücken, von denen die Bachsche Chaconne am meisten Gelegenheit zur Betätigung bot. Das nie gehörte Zusammenspielen und das nachfolgende beliebig lange Aushalten von vier Akkordnoten aus der Geige verblüffte zuerst, da man so etwas nie gehört, dann empfand man es als völlig natürlich, als eigentlich musikalisch, als die Befreiung von einem übeln, nur durch das Herkommen als künstlerisch überkommenen und angenommenen Notbehelf."

— Als letzte Veranstaltung in diesem Jahre bereitet das *Kunstgewerbemuseum Zürich* eine Ausstellung „Schweizerischer Musikinstrumente" vor, deren Eröffnung am 3. Dezember 1916 stattfinden soll. In erster Linie soll der zeitgenössische Instrumentenbau zu Worte kommen, aber auch alte Instrumente werden in einer ergänzenden historischen Abteilung vereinigt werden. Die Ausstellung bezweckt in erster Linie die Förderung der künstlerisch vorbildlichen Gestaltung eines Instrumentes, doch auch das einschlägige graphische und typographische Gebiet soll berücksichtigt werden. Alte und moderne Notentitel und Umschläge, ferner Konzertprogramme und Theaterzettel, Plakate usf. werden in einer besonderen Abteilung gezeigt. Damit soll auch nach dieser Richtung hin ein vorbildlicher Einfluß geltend gemacht werden.

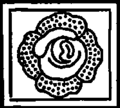
— Die Italiener kämpfen nicht nur mit Feuer und Schwert an der Grenze gegen uns, sondern auch daheim gegen unsere Operetten. In nationaler Entrüstung wollen sie alle deutsche Musik, alle deutschen Theaterstücke von ihren Bühnen verbannen und wollen nur eigene Erzeugnisse hören und sehen, darüber hinaus höchstens noch solche der Verbündeten. In dieser Stimmung hat sich, wie wir den Leipziger N. Nachr. entnehmen, auch *Leoncavallo*, der gefeierte Komponist der „Pagliacci", zur Vertonung eines Libretto aus der Feder des bisher nur als Pornograph bekannten Journalisten *Edmund Corradi* hergegeben, um seine komponistische Fertigkeit in den vaterländischen Dienst zu stellen und die Zahl der bald vergessenen Musikwerke zu erhöhen. Aus diesem Zusammenarbeiten von Leoncavallo und Corradi ist die Operette „Prestami tua moglie" (Leih' mir deine Frau) entstanden, die in den letzten Tagen im römischen „Morganatheater" zur Erstaufführung gelangte. Dasselbe Giornale d'Italia, das sonst besonders in literarischen und musikkritischen Dingen sehr geschwätzig zu sein pflegt, findet es diesmal aber nicht einmal der Mühe wert, auch nur den Inhalt dieser Operette im Auszug wiederzugeben und begnügt sich, ein kurzes Stimmungsbild über den Verlauf derselben zu entwerfen. Doch siehe, die Vorstellung, in die man gegangen war, um ein neues Werk zu sehen, einem beliebten Komponisten zu huldigen und für wenige Stunden die blutgetränkte Gegenwart zu vergessen, hat eine unerwünschte Folge gezeitigt: Das Publikum fängt an zu politisieren. Das ist aber bei den Italienern immer eine gefährliche Sache, denn dann gibt's gewöhnlich, was diesmal auch der Fall war, blutige Köpfe ... Wenn man einen Blick auf die italienischen Theatererzeugnisse während der letzten zwei Jahre wirft, so steht man einem erschreckend negativen Resultat gegenüber. Nichtsdestoweniger aber lautet die italienische Parole: Hinaus mit den Werken des Feindes!

— *Michael Gotthard Fischer*, dessen Bild wir heute bringen, gehörte zu den besten Orgelspielern seiner Zeit. Er stammte aus Alach bei Erfurt und lebte 1773—1829. Schüler Kittels wirkte er in Erfurt als angesehener Organist und komponierte heute noch unvergessene Orgelwerke, Konzerte, Symphonien u. a. m.

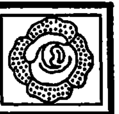
— *Berichtigung*. Auf S. 41 Spalte 2 muß es in Zeile 33 ff. heißen: „das in blühende Rosenpracht gewandelte dürre Gezweig". — *Zu der Musikbeilage Heft 3:* Der 13. Takt vom Trio des Ständchens soll erst bei der W i e d e r h o l u n g a n S t e l l e d e s 12. T a k t e s gespielt werden. — Im Takt vor der [1] ist der Punkt nach der Viertelnote *d* vergessen, und die drei folgenden Noten sollen Achtel sein. — Zum zweiten Takt der [2] gehört ein *ritard*.

* * *

— Wir verweisen unsere Leser auf die *Bekanntmachung des Reichsbank-Direktoriums* im Inseratenteil des vorliegenden Heftes; sie bezieht sich auf die Z w i s c h e n s c h e i n e für die 5% Schuldverschreibungen und 4½% Schatzanweisungen der 4. K r i e g s a n l e i h e.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Frau Stechow flocht sich jetzt ihre Zöpfe: „Wer weiß, ob ich ihm nicht auf die Spur helfen würde, wenn ich einiges von der Sommerreise erzählen könnte." Sie nahm ihren Frisiermantel ab.

„Grete, was soll denn das heißen?" Stechow wurde trotz seiner Müdigkeit neugierig.

„Hast du denn Ralph Eschenbach vergessen?"

Stechow warf sich ärgerlich herum: „Quatsch, zwischen den beiden Leuten ist gar nichts vorgefallen. Die Frau war fuchsfidel, als sie abgefahren ist, das habe ich selbst gesehen. Wenn er ihr einige Mondscheinpromenaden gemacht hat, so ist auch nichts weiter dabei, das wird Karin nicht zum ersten, noch zum letzten Male passiert sein. Ihr Weiber seid alle gleich; sobald eine Frau schön ist, dichtet ihr sofort ganze Bände über sie. Nein, mein Gretchen, du kannst die Vertretung für Mühling doch noch nicht übernehmen, leg' dich lieber schlafen, das ist dir viel gesünder."

„Ich wünschte, du hättest recht, ich bin in dieser Beziehung gar nicht ehrgeizig, aber meiner Ansicht nach hat Karin im günstigen Falle eine Lungenentzündung — ich will mich morgen früh gleich nach ihr erkundigen. Ich mochte nur heute abend den armen Fellner nicht noch mehr aufregen; er ängstigt sich schon genug."

„Gegen dich ist Kassandra ein Stiefkind," bemerkte Stechow vor dem Einschlafen, aber am nächsten Morgen war er doch der Erste, der ans Telephon ging. . . .

Bei Dr. Mühling klingelte der Fernsprecher zum zehnten Mal in der letzten halben Stunde. Frau Mühling ging heran, sie war eine hübsche sympathische Erscheinung mit regelmäßigen Zügen und einem Madonnenscheitel. „Wer dort?" Ihre Stimme hatte einen freundlichen beschwichtigenden Klang.

„Hier Fellner, ich muß Herrn Doktor sprechen."

„Er ist gerade bei Tisch, kann ich es nicht bestellen?"

„Nein."

Das klang nicht eben höflich, aber Irmgard Mühling nahm es nicht weiter übel, sie war eine Philosophin. ‚Ich ärgere mich nie', pflegte sie zu sagen, ‚in der Woche habe ich keine Zeit dazu und der Sonntag ist mir zu schade.' Eingedenk dieses Mottos begab sie sich in das Speisezimmer und meldete: „Dr. Fellner wünscht dich zu sprechen, Wilhelm."

Er sprang auf und lief an den Apparat, in einigen Minuten kam er wieder, Irmgard nahm den Braten vom Wärmer herunter, schob ihrem Mann den Teller hin und schwieg. Sie hatte einen Gleichmut, um den sie manche ältere Frau beneiden könnte.

Mühling schlang noch immer wortlos das Fleisch in großen Bissen herunter und Irmgard schwieg auch weiter; sie wußte, daß es nicht ratsam war, ihn in seinen Gedanken zu stören.

„Ich möchte den Kaffee sofort hier haben," seine Stimme schlug seltsam rauh und gepreßt in dem Schweigen an. Irmgard klingelte.

„Kannst du dein Schläfchen heute nicht machen?" fragte sie dann.

„Nein Kind, ich muß gleich zu Fellners, die kleine Frau scheint doch eine Lungenentzündung zu bekommen, Fellner fand sie etwas erhitzt, als er eben nach Hause kam, er hat sie gemessen und 39,5 festgestellt; heute vormittag war sie noch fieberfrei." — „Du sagtest mir aber schon, daß dir ihr Zustand nicht gefiele."

„Ich fand den Luftröhrenkatarrh gleich eigenartig und hartnäckig, rechnete aber doch nicht auf eine Lungenentzündung."

„Glaubst du denn wirklich, daß es eine ist?"

„Ich wüßte nicht, was es sonst außer einer intensiven Bronchitis sein sollte." Er goß eilig seinen Kaffee hinunter und ging . . .

Fellner lief in seinem Arbeitszimmer auf und ab. Karin schlief, er wollte sie nicht stören und hatte sie mit ihrem zuverlässigen Mädchen gelassen; mit hochroten Wangen lag sie da, ihr Atem ging kurz und stoßweise. Gleich nachdem er Frau Stechow gesprochen, hatte er das Thermometer eingelegt. Er traute seinen Augen nicht, als er die Höhe der Temperatur sah.

„Gib her," meinte Karin, „ich habe sehr gute Augen und daß ich Fieber habe, weiß ich auch so." Als sie aber das leichte Ding unter die Augen hielt, bekam sie doch einen Schreck. „So viel hatte ich nicht erwartet."

„Das kommt oft vor, Karin," ihr Mann suchte sie zu trösten, obwohl ihm die Aufregung fast die Zunge lähmte. „Halte dich nur ruhig, vielleicht könnte dir Dr. Mühling etwas geben, um das Fieber herunterzuschlagen, soll er dich heute abend noch einmal ansehen, was meinst du?"

Er, der sonst bei der geringsten Unpäßlichkeit der geliebten Frau seine Angst nicht verbergen konnte, war plötzlich zart und ruhig wie eine Pflegerin.

Sie lächelte müde: „Wie du willst."

Ganz sacht ging er zur Tür hinaus und rief Mühling an, dann kam er wieder, sie war inzwischen eingeschlummert, ihre Brust flog, kopfschüttelnd betrachtete er sie.

Dr. Mühling wußte nicht recht, was er daraus machen sollte, trotzdem er seine Patientin auf das genaueste untersuchte, konnte er keine Diagnose stellen: „Recht still liegen und geduldig sein," sagte er zu ihr.

„Was bleibt mir denn übrig?" Karin lächelte schwach — und draußen:

„Ich werde Ihnen gleich zur Nacht eine tüchtige Pflegerin schicken und Sie quartieren sich aus."

„Ich muß aber bei meiner Frau bleiben."

Mühling legte ihm die Hand auf die Schulter: „Lieber Freund, seien Sie vernünftig, Ihrer Frau ist es viel lieber, ruhig husten zu können, ohne das Gefühl zu haben, Sie zu stören; Kranke sind immer besser bei einer sachverständigen Pflegerin aufgehoben. Ich bin überzeugt, daß Sie die wenigen Handreichungen sehr gut ausführen würden, aber abgesehen von der aktiven Betätigung bei der Pflege gibt es eine Art beruhigend zu wirken, die nur die Objektivität des Außenstehenden eingeben kann."

„Was hat sie denn, Herr Doktor?" Heiser kam die Frage heraus.

„Ich wollte Ihnen gerade vorschlagen, morgen einen Spezialisten mitzubringen, ich halte es für eine Lungenentzündung, möglich, daß es aber nur ein heftiger Bronchialkatarrh ist, jedenfalls wäre mir eine Konsultation mit dem Kollegen R. sehr lieb." Fellner blieb stumm. „Und nun regen Sie sich nicht so auf, lieber Fellner, es haben schon andere Menschen Bronchialkatarrhe und Lungenentzündungen gehabt, außerdem hat ihre Frau eine ganz ausgezeichnete Konstitution und ist jung — also Kopf hoch! Ziehen Sie jetzt in ein anderes Zimmer, ich schicke Ihnen gleich Schwester Hedwig und bin morgen wieder hier." Weiß der Teufel, was sich die Frau geholt hat, murmelte er, als er wieder ins Auto stieg . . .

Vierundzwanzigstes Kapitel.

„Grete, Karin Fellner scheint es gar nicht gut zu gehen," Herr Stechow hatte den Hörer abgehängt und kam zu seiner Frau herein, die bereits mit Hilde am Frühstückstisch saß.

Frau Stechow hätte um ein Haar das Ei fallen lassen, das sie gerade zum Kochen in den Kessel geben wollte.

„Sie hat in der Nacht so gehustet, daß ihr eine Ader geplatzt ist."

„Um Gottes Willen," rief Hilde aus. Die Blicke der Gatten begegneten sich.

„Ich gehe gleich nachher hin."

„Ja, das tue. Für die gestrige Nacht war schon eine Schwester genommen worden und jetzt kommt ein Spezialist."

Frau Stechow sagte nichts mehr darüber, sie strich ihrem Mann sein Brötchen, schenkte Hilde den Tee ein und ging gleich nach dem Frühmahl an ihre häuslichen Verrichtungen. Eine Stunde später machte sie sich auf den Weg zu Fellners, vor der Villa stieß sie mit den beiden Aerzten zusammen, die grade herauskamen.

„Ich wollte mich eben nach Frau Fellner erkundigen, der telephonische Bericht hat mich erschreckt," sagte sie zu Dr. Mühling, und als derselbe etwas verlegen schwieg, fügte sie hinzu: „Es ist nicht Neugierde, wir sind sehr befreundet."

Mühling wechselte mit dem Spezialisten einen raschen Blick: „Zunächst möchte ich Ihnen meinen Kollegen, Professor R., vorstellen, gnädige Frau." —

Der Spezialist verbeugte sich — „es ist uns sehr erwünscht, eine Freundin des Hauses anzutreffen; das Ehepaar scheint keine Verwandten hier zu haben und Dr. Fellner ist schon so erschüttert, daß wir ihn gar nicht auf die Gefahr aufmerksam zu machen wagen — der Fall ist ernst!"

„Ihr ist eine Ader geplatzt?"

„Sie hat einen Blutsturz gehabt!"

„Ist denn gar keine Hoffnung?"

„Nein, man soll zwar immer hoffen, solange der Mensch lebt, aber Frau Dr. Fellners Krankheit ist durchaus nicht die

Folge einer Erkältung. Das Uebel nimmt bei ihr einen heftigen, unmittelbar zerstörenden Charakter an."

„Also galoppierende Schwindsucht" — Frau Stechow konnte die Worte nur flüstern. — Die Aerzte nickten. — Damit verabschiedete sich Frau Stechow von den beiden Herren und klingelte. Fellner öffnete selbst: „Gut, daß Sie kommen," sagte er hastig, „Karin verlangt eben nach Ihnen; ich wollte grade telephonieren, sie will Sie allein sprechen, weil sie etwas besorgt haben möchte, irgend eine Frauenangelegenheit." — Er machte einen herzzerreißenden Versuch zu scherzen.

Frau Stechow wagte nicht zu antworten, schweigend folgte sie ihm ins Krankenzimmer.—

„Siehst du, was du für eine gute Freundin hast, mein Liebling," er dämpfte unwillkürlich die Stimme, „da ist sie schon." — Karin lag bleich und durchsichtig in ihren Kissen und streckte Frau Stechow die Hand entgegen.

„Soll ich die Damen allein lassen?" fragte Schwester Hedwig und erhob sich. „Dann darf ich wohl die gnädige Frau bitten, möglichst selber die Kosten der Unterhaltung zu tragen, denn eigentlich soll Frau Doktor gar nicht sprechen." Damit zog sie sich zurück, ebenso Fellner, und Frau Stechow war mit Karin allein.

Frau Stechow wollte etwas sagen, aber Karin ließ sie nicht zu Worte kommen: „Ich weiß, daß ich sterben werde, sogar sehr bald, das fühle ich — ich dachte es mir schon vor dem Blutsturz, aber jetzt weiß ich erst, wie schnell es gehen wird." Wieder wollte Frau Stechow etwas sagen und wieder unterbrach sie Karin: „Zuerst schmerzte mich sein Elend, dann floh ich ihn immer, nicht einmal Verzeihung mochte ich ihm am letzten Abend gewähren. — O Frau Stechow, nun muß ich mit dieser Last auf dem Herzen sterben, denn ich kann meinen Mann nicht noch unglücklicher machen, als er schon sein wird."

„Nein, das dürfen Sie auch nicht," sagte Frau Stechow fest. „Ihren Mann müssen Sie um jeden Preis schonen."

Die schönen fiebrigen Augen suchten angstvoll Frau Stechows Blick: „Ich habe noch eine Bitte, dort in dem Schubfach ist Ralphs Adresse," sie wies mit der zarten weißen Hand hin, „ganz obenauf" — Frau Stechow nahm die Postkarte — „und schreiben Sie ihm, schreiben Sie ihm, daß ich an ihm sterbe; er muß es wissen — er soll noch mehr Reue haben als ich", ganz erschöpft hielt sie inne, dann kam ein heftiger Hustenanfall — rasch steckte Frau Stechow die Karte zu sich und klingelte, die Schwester stand schon vor der Tür, jetzt trat sie ans Bett, richtete Karin auf, stopfte ihr einige Kissen ins Kreuz, betupfte ihre Stirn mit Kölnischem Wasser — nun beruhigte sich die Kranke, sie flößte ihr noch einige Tropfen ein. —

Frau Stechow trat noch einmal heran und sagte: „Die Besorgung wird pünktlich gemacht."

Karin griff nach ihrer Hand. „Danke," hauchte sie mit einem schmerzlichen Lächeln, Frau Stechow erwiderte den Händedruck und ging . . . .

Gerda erfuhr, daß Karin Fellner sterben mußte, heute oder morgen — spätestens übermorgen.

Gerda hatte in den letzten Tagen so angestrengt studiert, daß sie gar nicht vor die Tür gekommen war. Es galt jetzt mit aller Kraft für das Konzert zu arbeiten, der Tag rückte immer näher, daher wußte sie gar nichts, nicht einmal, daß Karin erkrankt war. —

Sie starrte Hilde an: „Wie entsetzlich," dann brach sie ohnmächtig zusammen. Erschrocken lief Hilde nach Wasser, rieb der Freundin die Schläfen und begann ihr das Kleid aufzuhacken.

Im selben Augenblick trat Frau Stechow ein; sie übersah die Lage: „Komm, faß an, wir legen sie auf deine Chaiselongue." Dann holte sie einen Kognak und brachte Gerda bald wieder zu sich.

„Ralph Eschenbach," waren ihre ersten Worte, als sie die Augen aufschlug.

Mutter und Tochter blickten sich an. „Herr von Eschenbach ist benachrichtigt worden; Frau Dr. Fellner schuldete ihm eine Karte, er hatte wiederholt um Nachricht gebeten." Eine ungewöhnliche Kälte lag in Frau Stechows Ton.

„Ich dachte, ich wollte, ich meinte," stotterte Gerda.

„Was ist denn, mein Kind?" jetzt erinnerte sie sich, daß Gerda keine Mutter hatte.

„Ich will mal sehen, ob der Papa schon gekommen ist." Hilde zog sich taktvoll zurück.

„Nun, Gerda?" Diese richtete sich auf, erschreckend blaß und schmal sah sie in der fahlen Novemberbeleuchtung aus. „Kind, Sie üben zuviel, Sie machen sich elend," sagte Frau Stechow unvermittelt.

„Ich weiß, aber ich habe doch mein Konzert."

„Eben darum sollten Sie sich schonen, sonst klappen Sie noch vorher um. Sie müssen wirklich maßvoller sein, Gerda, aber was haben Sie auf dem Herzen?"

„Karin hat mir ihr Mitleid mit Eschenbach und ihr Elend gestanden, jetzt muß sie es mit dem Tode büßen!" Frau Stechow sagte es ernst und feierlich — „Daß niemals ein Wort über diesen Vorfall über Ihre Lippen kommt, müssen Sie mir jetzt geloben, Gerda." Sie hielt ihre Hand hin und Gerda schlug ein, sagte aber dann mit einem merkwürdig harten Ton in der Stimme:

„Es war nicht Mitleid, Frau Stechow, es war Liebe."

Margarete Stechow sah ihr in die Augen: „Gerda, was geht Sie das an? Sie haben kein Recht, sich zwischen zwei Menschen zu drängen — außerdem gebe ich Ihnen meine heiligste Versicherung, daß es Mitleid war, Karin hat mich eigens kommen lassen, um mit mir darüber zu sprechen."

„Aber er liebt sie!"

„Wundert Sie das?" Gerda senkte beschämt den Kopf, warum mischen Sie sich in fremde Angelegenheiten, Sie müßten doch eigentlich genug zu denken haben." Im selben Augenblick bereute Frau Stechow schon ihre Härte — indem sie liebevoll ihren Arm um Gerdas Hals legte, sagte sie: „Mein Kind, schlagen Sie sich diese unglückselige Liebe aus dem Kopf, seien Sie froh, daß der arme Kerl sie nicht erwidert! Erst weisen Sie einen gesunden rechtschaffenen Menschen ab, der Sie liebt, und dann verlieben Sie sich in einen kranken Jungen — Sie müssen sparsamer mit dem Leben umgehen, Gerda!"

„Ich will mein möglichstes versuchen, Frau Stechow," sie wollte sich erheben um fortzugehen, brach aber wieder zusammen und weinte herzbrechend. Frau Stechow sagte nichts mehr, sondern nahm das unglückliche Mädchen in die Arme; Gerda weinte, bis sie keine Tränen mehr hatte und Hildes Mutter ließ sie gewähren, ohne Fragen, ohne Ermahnungen. Sie wußte, daß es besser so war, dann trug sie die Erschöpfte auf die Chaiselongue zurück und deckte sie sorgsam zu: „So," sagte sie liebevoll, aber fest, „vorläufig lasse ich Sie nicht weg, Sie verbringen den Rest des Tages hier und keine Taste wird angerührt, ich will gleich Frau von Hilgers benachrichtigen und wie es mit der Nacht wird, hängt von Ihrem weiteren Benehmen ab." Gerda versuchte zu lächeln, dann lag sie still und regungslos; sie zwang sich ein wenig zu essen, aber sie vermochte kaum ein Wort zu sprechen vor Leid und Elend . . . gegen Abend sagte sie zu Hilde: „Ich verstehe nicht, wie ich in eine solche Verfassung geraten kann, denn so traurig auch alles ist, mein eigenes Schicksal ist vorläufig unberührt."

„Ich verstehe es auch nicht," sagte Hilde ernst, „ich versichere dir, daß mir Frau Fellners Leiden sehr nahe geht — ich finde aber nicht, daß wir darum die Berechtigung haben, jegliches Gleichgewicht zu verlieren — abgesehen davon, hast du die Verpflichtung, dich jetzt zu schonen."

„Du hast immer recht," Gerda schien sich beruhigt zu haben, „ich möchte mich von deiner Mutter verabschieden und nach Hause gehen — ich glaube, ich werde in meinem Zimmer doch ruhiger schlafen," Hilde rief ihre Mutter, Gerda erhob sich und kam ihr entgegen.

„Nun, wieder ganz flott?" sie lächelte gütig, „Sie sehen jetzt besser aus, aber Sie müssen mir schwören, daß Sie heute nicht mehr üben werden und Hilde soll Sie begleiten."

„Ich danke Ihnen," sagte Gerda bewegt und drückte ihr warm die Hand. Damit gingen die beiden Mädchen und Hilde wich nicht von der Freundin, bis sie im Bett lag und versicherte, schlafbereit zu sein . . . es war kein leeres Versprechen, eine Schwere lag auf Gerda, die sie bald in einen bleiernen Schlaf senkte . . . .

Karin rang mit dem Tode — jetzt wußte es Fellner; Verzweiflung im Herzen stand er dabei und mußte ihre Qualen mit ansehen. Sie erkannte niemanden, litt nur noch und röchelte schwer.

„Wenn sie noch einmal zu sich kommen wollte," sagte er leise zur Pflegerin.

„Das wird sie wohl," erwiderte diese ebenso — als ob sie es gehört hätte, schlug Karin plötzlich die Augen auf, diese schönen meerestiefen Augen und heftete sie auf ihren Gatten — das furchtbare Röcheln ließ nach, hörte einen Augenblick ganz auf und ein Strahl des Erkennens glitt über ihre Züge — ein süßes leidensvolles Lächeln — sie streckte ihm die Hand entgegen — er sank vor ihr nieder und bedeckte die durchsichtige sterbende Hand mit Küssen.

„Ich bekomme keine Luft," stöhnte sie dann — wieder setzte das grauenvolle Röcheln ein und der eigentliche Todeskampf begann — den ganzen Nachmittag wehrte sich Karin — kämpfte — rang. Es war ein entsetzlicher Kampf, denn ihr Körper war nicht nur schön, sondern auch gesund und kräftig gewesen — jetzt lag sie ruhig. —

„Es ist aus," sagte die Pflegerin und schloß ihr die Augen. — Grau und freudlos ging der Spätnachmittag — als hätte sich der Tod in seinen Wolkenschwaden verborgen gehalten — und Karin Fellner war nicht mehr! (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 4. Nov. Ausgabe dieses Heftes am 16. Nov., des nächsten Heftes am 30. November.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 5

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in den Dramen R. Wagners.

Von OTTO SCHMITT (Neu-Ulm).

ie größte Schwierigkeit für das Verständnis des musikalischen Dramas liegt in dem Verhältnis zwischen Wort und Ton, wie es darin besteht. Es gilt hier, zwei einander entgegengesetzte Ansichten, die darüber verbreitet sind, als irrig zu bekämpfen.

Die eine findet man vornehmlich unter den eigentlichen Musikern, den Kapellmeistern und Instrumentalisten. Diese stellen sich mit Vorliebe auf den Standpunkt der Partitur, und sehen in der „Gesangspartie" nicht viel mehr, als eine, wenn auch meist die wichtigste, Stimme der Partitur. Es ist klar, daß bei dieser Anschauung, die den Schwerpunkt des Werkes im Grunde genommen durchaus ins Orchester verlegt, die Bedeutung nicht nur der Dichtung („Text" genannt), sondern vor allem auch der szenischen Vorgänge stark unterschätzt wird. Aus dieser Auffassung ergibt sich als praktische Folgerung, daß der Dirigent im Mittelpunkt der Aufführung steht. Schon aus den Schriften Wagners können wir aber diese Ansicht als irrtümlich nachweisen! In der Schrift über die Aufführung des „Tannhäuser" sagt er z. B. ausdrücklich, daß der Sänger, der die Intentionen des Autors ganz in sich aufgenommen hat, nun auch aus seiner Auffassung heraus ganz von selbst das richtige Zeitmaß findet, das nun der Dirigent dem Orchester zu vermitteln hat, um Uebereinstimmung zu erzielen! Ganz ähnlich, wie der Begleiter des Liedersängers sich ja auch nach dessen Tempo zu richten hat.

Die andere falsche Ansicht geht dahin, daß die Dichtung der Kern des ganzen Werkes sei. Damit ist deren Bedeutung nun aber doch stark überschätzt, so hoch man ihren Wert an sich auch veranschlagen darf.

In Wirklichkeit ist weder die Dichtung noch die Musik der herrschende Faktor, sondern beide dienen dem Drama, das über beiden steht. Den Mittelpunkt des Ganzen bildet also immer der dramatische Vorgang, der sich gerade vollzieht. Dieser kann sich nun, je nachdem, mehr durch das Wort oder mehr durch die Musik ausdrücken. Infolgedessen wechselt das Verhältnis zwischen beiden ständig. Auch die eigentliche Oper hat ja Stellen, Rezitativ genannt, in denen das Wort stark hervortritt, während sonst immer die Musik Alleinherrscherin ist.

Es lassen sich in den Werken Wagners sehr viele Stellen anführen, in denen ganz überwiegend das Wort dem Drama dient: in denen das Drama vorwiegend zur Vernunft des Hörers spricht. Eins der wichtigsten Beispiele ist die große Erzählung Wotans im zweiten Aufzug der „Walküre". Je mehr sich aber das Drama an das Gefühl des Hörers wendet, um so mehr wird der Ton, die Musik, vorherrschendes Ausdrucksmittel. Dementsprechend hält sich das Orchester bei jenen erstgenannten Stellen ganz zurück, um sich immer mehr zu entfalten, je mehr die Vorgänge zum Gefühl des Hörers sprechen.

Erwähnt muß noch werden, daß das Drama außer Wort und Ton noch ein drittes, höchst wichtiges Ausdrucksmittel hat, nämlich die Gebärde des Darstellers, durch die in Verbindung mit den andern Ausdrucksmitteln der dramatische Zweck erreicht wird. — Als Beispiel sei angeführt die Stelle im „Rheingold", wo gegen Schluß Wotan singt „So grüß' ich die Burg, sicher vor Furcht und Graun", indem er dabei ein Schwert in die Höhe schwingt, während im Orchester zum ersten Mal ein Motiv erklingt, das man mit Recht „Schwertmotiv "genannt hat. Hier wird durch Dichtung, Gebärde und Musik gemeinsam ein Vorgang in der Seele Wotans enthüllt, nämlich der Entschluß, der Macht des Goldes die Kraft des Schwertes entgegenzustellen. Es ist dies ein äußerst wichtiger Augenblick für den Gang der weiteren Handlung; von hier aus nimmt einerseits die Existenz Siegmunds und Siegfrieds, andererseits die der Brünnhilde ihren Ausgang. Denn auch letztere soll ja mit den andern Walküren dafür sorgen, daß Walhall Helden bekommt zum Kampf gegen die Mächte, die ihm Verderben bereiten wollen. Diesen ganzen großen Zusammenhang legt dann später im zweiten Aufzug der „Walküre" die schon erwähnte große Erzählung Wotans dar.

An diesem Beispiel im „Rheingold" wird auch ohne weiteres klar, daß weder die Dichtung der Musik, noch umgekehrt die Musik der Dichtung dient, sondern beide dem dramatischen Zweck. Dieser erfordert, daß ein großer Gedanke, der plötzlich in der Seele Wotans auftaucht, zum Ausdruck kommt. Wotan hatte Alberich den goldenen Zauberring, das Symbol der Macht, entrissen. Die Riesen verlangten ihn zur Auslösung der Freia. Wotans Weigerung führt das Erscheinen der Erda herbei, die Wotan vor dem Ring warnt. Dadurch wird Wotan veranlaßt, ihn den Riesen zu geben, wohl wissend, daß nun den Göttern von den Besitzern des Ringes der Vernichtungskrieg droht. Lange steht er sinnend, bis ihm jener große Gedanke kommt. Dieser mußte also zum Ausdruck gebracht werden; das war die dramatische Aufgabe. Keines der drei Ausdrucksmittel vermag das aber

allein! Die Musik läßt uns durch ihr heroisches Thema einen Blick in die Seele Wotans tun, sie teilt uns unmittelbar mit, daß ein mannhafter Entschluß in Wotans Seele zur Reife gelangt ist; aber sie vermag diesen Entschluß nicht genauer zu präzisieren. Das geschieht dann durch Wort und Gebärde, die ihrerseits nicht imstande gewesen wären, die ganze Kraft und Tiefe des Gefühls in Wotans Brust zum Ausdruck zu bringen.

Ein Beispiel eines dramatischen Vorganges, den ganz vorwiegend die Musik zum Ausdruck bringt, bietet der zweite Aufzug von „Tristan und Isolde". Hier ist die dramatische Aufgabe, die überströmende Seligkeit des zum ersten und letzten Male vereinten Liebespaares zum Ausdruck zu bringen. Das ist natürlich weder durch Worte noch durch Gebärden möglich, sondern das vermag einzig die Musik. Sie teilt dem Hörer ganz unmittelbar dies Gefühl höchster Seligkeit mit, das die Seelen von Tristan und Isolde erfüllt.

Der Erfüllung dieser Aufgabe dient nicht nur das Orchester, sondern auch der Gesang. Auch in ihm gewinnt hier der Ton eine dem Worte weit überlegene Bedeutung. Gerade dieser gemeinsame Zwiegesang offenbart unmittelbar die Verschmelzung der Seelen des Liebespaares. So ist in diesem Falle die Anwendung des Duettes, im Sinne der Oper, nicht nur gerechtfertigt, sondern einfach dramatische Notwendigkeit, die ja im musikalischen Drama über die gewählte Kunstform entscheidet. Der verstandesmäßige Wortssinn wird hier stellenweise fast bedeutungslos, und daher erklären sich Wortbildungen, die allerdings im gesprochenen Drama unmöglich wären, wie z. B. das bekannte: „Niewiedererwachens wahnlos hold bewußter Wunsch", das früher eine verständnislose Kritik Wagner so oft zum Vorwurf gemacht hat. In Wirklichkeit deuten diese Worte sehr treffend den Seelenzustand (nämlich die Todessehnsucht) der Liebenden an, den natürlich einzig die Musik unmittelbar ausspricht.

Der Stil des musikalischen Dramas ist also auch in diesem Falle vollkommen rein gewahrt!

Sehr interessant ist ein Vergleich mit dem Stile der Schöpfungen aus der ersten Lebenshälfte Wagners, vor allem des „Fliegenden Holländer", des „Tannhäuser" und des „Lohengrin", weil diese Werke ihrer innersten Natur nach auch durchaus musikalische Dramen sind (wie übrigens auch Mozarts „Don Juan", Beethovens „Fidelio", Webers „Freischütz" u. a.), in der Form aber noch teilweise der alten italienischen Opernform angehören, wodurch dann oft die Verwirklichung der dramatischen Absicht sehr erschwert ist. So besonders in den Ensemblesätzen. Ein Beispiel! Der Sängerkrieg im zweiten Aufzug des „Tannhäuser" ist schon im wesentlichen durchaus im Stile des musikalischen Dramas geschaffen, so daß die dramatische Absicht durchaus adäquat verwirklicht wird. Nachher aber setzen die großen Ensemblesätze ein. Es kommt der dramatisch äußerst wichtige und entscheidende Augenblick, wo Tannhäuser, durch das Eingreifen der von ihm so schwer gekränkten Elisabeth vom Tode errettet, sich seiner vollen Schuld bewußt wird, und seine Stimmung aus der Ekstase in tiefste Zerknirschung umschlägt. Es ist die Stelle, wo er singt: „Zum Heil den Sündigen zu führen, die Gottgesandte nahte mir, doch ach, sie frevelnd zu berühren, hob ich den Lästerblick zu ihr", und wo er dann das himmlische Erbarmen erfleht. Es ist also durchaus notwendig, daß hier die Worte von Tannhäusers Gesang verstanden werden. Die Form des Ensembles, d. h. das Mitsingen der übrigen Solisten und des Chors, verhindert das aber. Durch den Eindruck der Aufführung sah sich Wagner dann später veranlaßt, die übrigen Stimmen zu streichen, so daß Tannhäuser allein singt.

Als Gegenbeispiel nenne ich den Schluß des ersten Aufzugs der „Meistersinger". Hier haben wir auch der äußeren Form nach das Ensemble. Aber in dieser Form wird die dramatische Absicht durchaus verwirklicht! Walther v. Stolzing wollte in die Zunft der Meistersinger aufgenommen werden. Sein Probegesang („Fanget an, so rief der Lenz in den Wald") ist vom Merker durchaus fehlerhaft befunden worden; er tritt mit der Tafel aus dem Gemerk, um den Meistern diese Fehler darzulegen. Walther aber, der sich bewußt ist „voll Lieb' und Glut" gesungen zu haben, und mit seinem Gesang noch nicht zu Ende gekommen ist, sieht sich nun schmählich verkannt, und im Gesang gestört. So singt er einfach sein Lied für sich zu Ende, und verzichtet darauf, daß ihm die „Meister", die er verachtet, zuhören. Diese ihrerseits erörtern lebhaft den ungewohnten Fall. Hier erfordert der dramatische Zweck nicht, daß der Text von *Walthers* Lied vom Publikum genau verstanden wird, noch weniger die einzelnen Bemerkungen der Meister. Das Resultat ihrer Beratung: „Versungen und vertan", wird ja dann zum Schluß durchaus deutlich zum Ausdruck gebracht, ebenso wie Walthers stolzes Schlußwort: „Ade, ihr Meister hinied'". — Außerdem kommt in Betracht, daß nach Lage der Sache Walther sehr laut singt, während die Meister sich nur halblaut äußern. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, auch den Text von Walthers Gesang im wesentlichen zu verstehen. Das ist aber bei jener Szene im „Tannhäuser" anders, wo die Situation laute Kundgebungen der Ritter und Sänger erfordert. —

Die große Prügelszene am Schluß des zweiten Aufzuges der „Meistersinger" ist auch ganz auf Ausdruck der Situation durch den Ton berechnet, in Verbindung mit der Gebärde. Das ist auch eine Stelle, wo der Wortsinn im einzelnen ganz nebensächlich wird. Durch Beckmessers Ständchen wird der ganze Stadtteil in Aufruhr gebracht, und durch Mißverständnisse entsteht eine große Keilerei. Das einzelne Wort soll also dem dramatischen Zweck gemäß gar nicht einmal richtig verstanden werden!

Anders ist es gegen Schluß des zweiten Aufzuges von „Lohengrin", wo die Form des Ensembles (von Solisten und Chor) den dramatischen Zweck nicht recht erfüllt. Es ist die höchst wichtige Stelle, wo in Elsas Seele infolge der Einflüsterungen Friedrichs der Zweifel an Lohengrin zu keimen beginnt. Elsa steht von innerem Kampf zerrissen da, und es tritt nun das erwähnte Ensemble ein: „In wildem Brüten muß ich sie gewahren". Hier verhindert diese musikalische Form, daß der Zuhörer versteht, welche Gefühle dieser Anblick einerseits in Lohengrin hervorruft, der sein Glück schwer bedroht sieht und den Schutz des Himmels auf Elsa herabfleht, andererseits bei Friedrich und Ortrud, die mit Recht das Gelingen ihrer Intrige auf Grund von Elsas Verhalten voraussagen. Es wäre für den Zuhörer sehr wichtig, diese Wirkung von Elsas Verhalten auf die andern Personen zu erkennen; die alte Opernform, auf rein musikalische Wirkung berechnet, verhindert es!

Ebenso finden wir im Duett zwischen Senta und dem Fliegenden Holländer Stellen, in denen der Wortsinn, anders wie in jenen Zwiegesängen im „Tristan", durchaus wichtig ist. Durch das gleichzeitige Singen wird aber die Erfüllung des dramatischen Zweckes sogar doppelt verhindert: der Zuhörer versteht erstens selbst nicht die Worte des Gesanges, und sieht außerdem, daß sich auf diese Weise die beiden doch unmöglich gegenseitig verstehen können. Mit Recht sagt daher Wagner selbst, daß im „Fliegenden Holländer" die Situation oft noch unklar und verschwommen bleibt. Auch die Verwendung des Chors hat hier wiederholt nur rein musikalische Gründe, keine dramatischen, wie z. B. der Chor der Spinnerinnen. Wie anders im dritten Akt der „Meistersinger", wo das Urteil des Volkes, im Chor ausgesprochen, Beckmesser die verdiente Strafe und Walther den verdienten Lohn erteilt!

Es kommen auch einzelne Stellen im musikalischen Drama vor, wo dem Orchester dem Sänger gegenüber die wichtigere Rolle zugewiesen ist. Ein Beispiel ist die Stelle im zweiten Aufzug des „Tristan", wo das Liebespaar sich, innig aneinander gelehnt, schweigend seinen Gefühlen überläßt, die nun nur noch das Orchester ausspricht. Da hinein erklingt der Warnungsruf der unsichtbaren Brangäne: „Einsam wachend in der Nacht . . ." Der

dramatische Zweck dieses Gesanges ist einzig, dem weltentrückten Liebespaar das Vorhandensein der Welt wieder zum Bewußtsein zu bringen. Diesen Zweck erfüllt der bloße Klang der Stimme. Weder für die Liebenden, noch für das Publikum kommt etwas auf den Wortsinn des Gesungenen an. Deshalb schadet es nichts, daß der Standort der Sängerin sowohl, wie das starke Orchester das Verstehen der Worte fast unmöglich macht. Hier tritt der seltene Fall ein, daß das Orchester dem Sänger gegenüber durchaus dominiert, oder — praktisch gesprochen — wo der Dirigent der Herr der Situation ist, der das Zeitmaß bestimmt, in das sich der Gesang einzufügen hat.

In anderen Fällen, wo eine dem Publikum nicht sichtbare Person zu singen hat, der Wortsinn des Gesungenen aber dramatische Bedeutung hat, läßt Wagner das Orchester ganz oder fast ganz schweigen. So im Beginn des „Tristan", wo der junge Seemann sehnsüchtig von der „wilden minnigen Maid", dem „irischen Kind" singt, wodurch Isolde veranlaßt wird, aus ihrem Brüten aufzufahren mit den Worten „Wer wagt mich zu höhnen?" Hier erfordert also der dramatische Zweck durchaus, daß Isolde sowohl wie auch das Publikum die Worte des Gesanges verstehen. Das Orchester schweigt daher ganz. Aehnlich ist es bei dem Gesang des „Waldvögleins" im zweiten Aufzug des „Siegfried". Nur kommt es hier nicht nur auf den Wortsinn an, der dramatisch für Siegfried sehr wichtig ist, sondern hier ist auch eine Gesangs-Melodie nötig, die dem Vogelgesang abgelauscht ist, da sowohl Siegfried wie auch vor allem der Zuhörer unmittelbar wissen müssen, daß es ein Vöglein ist, das singt. (Schluß folgt.)

Rudolf Kreutzer.

Zum 16. November 1916. Von BERTA WITT (Altona).

Beethovens schöne A dur-Sonate „per il Pianoforte ed un Violino obligato" op. 47, deren Titel bei ihrem — wahrscheinlich — zweiten Erscheinen durch Beethoven der Widmungszusatz „Composta e dedicata al suo amico R. Kreutzer" hinzugefügt wurde, hat durch diesen Zusatz ihren bleibenden Namen erhalten, der ihr ihren Stempel — man könnte fast sagen ihren gewissen Nimbus — aufprägt. Sie segelt sozusagen unter dieser Flagge, ohne daß doch diesem Namen noch eigentlich etwas Persönliches anhaftet. Und dieser Name hat ja auch im Grunde genommen gar nichts mehr mit ihr gemein, hat es gewissermaßen — wenigstens insofern, daß sie ein Spiegelbild dessen wäre, dessen Namen sie trägt — nie gehabt. Man hat sie vielmehr ein Spiegelbild von Beethovens Charakter selbst genannt und Marx sagt in seiner Beethoven-Biographie, die ganze Sonate zeige Beethoven so, „wie er sich oft in jüngeren Jahren geträumt haben mag, die große, stets beabsichtigte Künstlerfahrt mit einem herzlieben Kunstgenossen als Waffengefährten vereint zu vollführen." Marx setzt hinzu, Beethoven könne in Kreutzer diesen Kunstgenossen und Gefährten erblickt und ihm deswegen die Sonate zugeeignet haben. Darüber läßt sich heute natürlich kein Urteil mehr gewinnen. Tatsächlich war die Sonate ja auch bereits entstanden, aufgeführt und veröffentlicht, ehe sie Beethoven dem Freunde widmete, den er also vorher kaum gekannt und dessen Können ihn auch erst jetzt beeinflußt und begeistert haben konnte. Daß er durch Kreutzer hingerissen war, ergibt sich daraus, daß er die ursprünglich für den englischen Violinisten Bridgetower geschriebene Sonate nun Kreutzer widmete, weil er ihm wohl der Würdigste und vielleicht tatsächlich auch der mit ihrem Charakter Uebereinstimmendste schien, dem er sie widmen konnte.

Wenn diesem Namen mit Bezug auf die Sonate nun alles Persönliche genommen ist, so beweist das in diesem Falle den turmhoch über den Namen emporragenden Wert der Musik. Der Name ist heute ein Bestandteil des Werkes geworden, mit dem dasselbe, könnte man sagen, selber etwas velrieren müßte, und es ist zweifellos Tatsache, daß für die mesiten Anhänger der Kreutzer-Sonate der Geiger Rudolf Kreutzer selber in gar keinem Zusammenhang mit ihr mehr steht. Und das ist bedingungsweise ja auch verständlich.



Rudolf Kreutzer.

Wenn wir nun heute den 150. Geburtstag dieses Mannes, für dessen Bedeutung natürlich nicht Beethovens Dedikation maßgebend gewesen sein kann, der aber auch ebensowenig als Geiger einer von den ganz Großen war, deren Namen Marksteine in der Geschichte ihrer Kunst sind, wie in seiner schöpferischen Muse, wenn sie ihm auch nicht weniger als allein 36 Opern eingab, glücklich genug, über seine Zeit hinaus zu schaffen, so wenden wir uns in erster Linie an diejenigen, die Kreutzers eigenartige Bedeutung in seinen „40 Etüden und Kapricen" begriffen haben. Dieses sozusagen zum täglichen Brot des Violinisten gewordene Studienwerk, das in seiner alles überdauernden Unentbehrlichkeit, in der kein anderes ähnliches Werk es zu verdrängen vermochte, auch heute noch seinesgleichen nicht hat und das für den Geiger bei den nötigen Voraussetzungen einer der sichersten und wertvollsten Führer auf dem Wege zum Parnaß genannt zu werden verdient, muß auch heute noch Kreutzer einen ersten Platz unter seinesgleichen zuweisen, der ihm so leicht nicht streitig gemacht werden kann. Und ist es auch in seinen übrigen Werken für sein Instrument nur die pädagogische Note, die seinem Schaffen bleibenden Wert verliehen, wie es in den Violinkonzerten der Fall ist, die übrigens, als Studienmaterial genommen, hinter den 40 Etüden sehr zurückstehen, während sie als Konzert des großen Zuges — der Erfindungsgabe — entbehren, der sie der Oeffentlichkeit erhalten müßte, so trifft ja weder Viotti noch Spohr, ja nicht einmal Mozart ein besseres Los, mit ihren Konzerten heute noch wo anders als nur in der Schulstube der Konservatorien heimisch zu sein. In diesem Schicksal ist allerdings Kreutzers Bedeutung erschöpft, wenn auch in so glänzender Weise, daß er in pädagogischem Sinne eine Stellung einnimmt, mit der nicht einmal Viotti rivalisieren kann.

Als Virtuose folgte Kreutzer den Spuren seines großen italienischen Vorgängers Viotti, ohne indessen ihn zu erreichen. Aus der Schule Anton Stamitz', des Bruders des großen Stamitz, der die sogenannte Mannheimer Schule begründete, hervorgegangen, unter dessen Leitung sich seine Fähigkeiten glänzend entwickelten, vermochte er sich zu den höchsten Stellungen emporzuringen, die in Paris einem Geiger zugänglich waren. Vom Professor des Konservatoriums und Sologeiger bei der Großen Oper brachte er es zum Soloviolinisten Napoleons und schließlich zum musikalischen Oberleiter der Großen Oper, ohne sich dabei doch die Gelegenheit zu großen Reisen entgehen zu lassen. Wir wissen, daß er bei einer solchen im Jahre 1804 mit Beethoven zusammentraf; auch bei Beethovens Tod befand er sich wieder in Wien und er war einer von den acht Kapellmeistern, die bei der Bestattung des Meisters die Enden des Bahrtuches hielten, wie Marx berichtet. Kreutzer, den wir als Deutsch-Franzosen ansprechen müssen und der am 16. November 1766 zu Versailles geboren worden war, starb am 6. Januar 1831 in Genf. Es ist unnötig, hinzuzufügen, daß seine 40 Etüden, die man als sein Lebenswerk bezeichnen kann, infolge ihrer großen Bedeutung, die sie erlangt haben, ihm noch auf Jahrzehnte hinaus Unsterblichkeit sichern werden.

Von Bach bis Brahms.

Ungedruckte Briefe und Schriftstücke deutscher Meister, mitgeteilt und erläutert von Dr. MAX UNGER (Leipzig).

IX.

Robert Schumann an Friedrich Kistner.

Eins der schönsten Stücke, die die Sammlung Josef Liebeskinds enthält, ist ein Brief Robert Schumanns. Er stammt vom 31. Dezember 1838, also aus der Zeit von Schumanns Wiener Aufenthalt, der vom Oktober 1838 bis zum April 1839 währte. Der Zweck der Reise bestand darin, den Verlag und die Schriftleitung der von Schumann herausgegebenen Neuen Zeitschrift für Musik von Leipzig nach Wien zu verlegen, doch scheiterte dieser Plan an Scherereien mit der Wiener Zensurbehörde und mit den Verlegern. Der Empfänger des Briefes ist wieder Friedrich Kistner. (Siehe das Schreiben von Kreutzer.) Von Haus aus musikalisch wohlbegabt, war er auch Mitglied der Leipziger Gewandhausdirektion; in dieser Eigenschaft war er jedenfalls an Schumann herangetreten, ihn bei der Verpflichtung einer Sängerin zu unterstützen.

Das Schreiben lautet:

[Außen:]

Sr. Wohlgebornen
Herrn Musikhändler Friedrich Kistner
in
Leipzig.
Grimmaische Gasse

*

„Wien, den 31sten December 38.
Schön Laternengasse

Verehrtester Herr [Kistner!] [1]

Es war mir nicht möglich, Ihr freundschaftliches Schreiben eher zu beantworten, als heute, da ich bis erst vor wenigen Tagen nichts über die genannte Sängerin erfahren konnte. Endlich glückte es vorigen Sonntag, wo man im Burgtheater Jephta von Händel gab und die Wittmann die Rolle der Iphis übernommen hatte. Das Theater ist den Singstimmen sehr ungünstig, auch die Parthie der Iphis keine, wo sich eine Sängerin vielseitig zeigen könnte, freilich aber gerade wegen ihrer Einfachheit und tiefen Innerlichkeit, wie jede Händelsche Musik, zur Probe einer guten Schule mehr als jede andere geeignet. Alles zusammengenommen, und den Umstand abgerechnet, daß die Wittmann noch nicht oft öffentlich gesungen hat und befangen war, — so zeigte sie unverkennbar schöne Anlagen, gut gebildete Stimme (hohen Sopran), ziemlich gute Aussprache. Nach der Novello und Shaw kann sie Ihnen aber unmöglich genügen, da noch Alles erst in der Entwiklung begriffen ist .... [2] einem Jahre wieder nach .... [2] sind da; wird sie gut fortgebildet, so bekommen Sie dann eine treffliche Concertsängerin. Auch will ich mich bemühen, ihr näher zu kommen, um Ihnen davon das Bestimmteste berichten zu können. Ich habe der Anempfehlung der Sache, als einer geheim zu haltenden, nicht entgegen zu handeln geglaubt, wenn ich auch Hauser'n von Ihrem Wunsch unterrichtete. Hauser gibt hier Unterricht und hat mehr Gelegenheit, Stimmen kennen zu lernen als ich. Findet sich etwas schon für den nächsten Winter, so melden wir es Ihnen schleunigst. Schreiben Sie mir mir [so!] den letzten Termin, bis wann Sie Sich entscheiden müssen.

Nach Leipzig sehne ich mich oft zurück; doch hat natürlich eine größere Stadt viel Anziehendes in jedem Betracht und so kann es wohl kommen, daß ich auch noch länger hier bleibe. Für meine Stellung würde es von Nutzen sein, wenn ich den Wienern oft Neues von meinen Arbeiten zeigen könnte. Die Sonate (bei Ihnen erschienen) hab ich öfters hier spielen gehört. Sie würden sicherlich nur gewinnen, wenn Sie ihr einen neuen Titel mit meinen ordentlichen Namen anfertigen lassen wollten. Schon früher bat ich Sie darum und wiederhole jetzt meine Bitte. Schicken Sie mir dann gefälligst 5 Exemplare zu meinem billigen Preis; je eher, je größer mein Dank. Den Titel könnten Sie machen, wie ich ihn auf beiliegendem Blättchen angegeben.

Die Sonate von Heller kann ich Ihnen als ein interessantes Werk anempfehlen. Er macht in Paris immer mehr Aufsehen. Lassen Sie [ihn] [3] nicht von Sich; es wird Sie nicht gereuen. Das Manuscript der Sonate ist in meinen Händen, gibt etwa 5—6 Drukbogen. Wünschen Sie es so schreiben Sie mir auf welche Weise ich sie Ihnen schicken soll. Mit sechs Louis'dor Honorar würde sich H. begnügen; er braucht es und wird es Ihnen sicherlich doppelt einbringen. Geben Sie mir auch hierauf bald freundschaftliche Antwort. Auch Bennett's Bild, das Sie mir zu schicken so gütig sein wollen, vergessen Sie nicht. Reden Sie ihm zu, daß er nach Wien kömmt. Die Wiener müssen Alles erst vom Componisten spielen s e h e n, eher kaufen sie nicht.

Meine besten Glückwünsche zum neuen Jahre und Bitte um baldige Antwort [1] von
Ihrem ergebenen
R. Schumann."

[1] Der eingeklammerte Name ist in der Handschrift herausgeschnitten, wobei ersichtlich noch ein kleines Stück der Adresse unter der Straßenbezeichnung, sowie der zweiten Seite des Briefes vernichtet worden ist.

[2] Etwa zwei halbe Zeilen ausgeschnitten (siehe oben).

[3] Mit dem Siegel herausgeschnitten.

[1] Die Stelle: „und Bitte um baldige Antwort" scheint später eingefügt zu sein.

Die am Anfange erwähnte Sängerin Wittmann trat tatsächlich noch nicht so bald im Gewandhaus auf: Erst im Jahre 1846 sang sie hier einmal. Es ist möglich, daß sie mit dem Cellisten Wittmann, einem Gewandhausmitgliede verwandt war, und daß Kistner sich aus diesem Grunde um sie bekümmerte. Das Konzert, worin Schumann sie gehört hatte, fand am 23. Dezember statt. Nur ein kleiner Vermerk der Neuen Zeitschrift für Musik nimmt auf diese Jephta-Aufführung Bezug. Schumann spricht sich darin kurz gegen die Bearbeitung des Werkes von J. v. Mosel aus.

Ueber die übrigen erwähnten Personen auch nur ein paar Worte: Der bekannte Opernsänger Franz Hauser (siehe oben S. 37 den Brief Webers an Hauser) hatte sich 1837 vom Theaterleben zurückgezogen und lebte bis 1846 als Gesanglehrer in Wien. Von den ferner genannten Sängerinnen Clara Novello und Frau Alfred Shaw war die erste die bei weitem namhaftere. Sie war die Tochter des sehr angesehenen Organisten und Musikverlegers (Begründers des Londoner Hauses Novello, Ewer & Co.) Vincent Novello. Frau Shaw, der Ignaz Moscheles eine schöne Altstimme nachrühmt, hatte im Oktober 1838 das erstemal im Gewandhaus gesungen und wurde im folgenden Jahre von neuem verpflichtet.

Die Sonate, worauf sich Schumann in der Mitte des Schreibens bezieht, war die in fis moll stehende erste op. 11, die 1836 mit dem Zusatze „Klara zugeeignet von Florestan und Eusebius" erschienen war. Die erste Sonate des jungen Stephen Heller, für deren Drucklegung Schumann ein gutes Wort einlegt, erschien in der Tat im Jahre 1839 bei Kistner. Schumanns liebevolle Besprechung kann jeder in seinen Schriften nachlesen; nur ein paar Zeilen davon, die über ihren Tondichter und Werdegang Aufschluß gewähren, seien hier wiedergegeben: „Man wird fragen, wer, wo ist er? — worauf die kurze Antwort: er ist ein geborner Ungar [geb. 1814], reiste schon als halbes Wunderkind, lebte und dichtete dann in Augsburg und verlief sich später leider nach Paris. Die Sonate kenn' ich schon seit einigen Jahren im Manuskript. Der Komponist schickte sie mir in vierteljährlichen Absätzen zu, nicht der Spannung wegen, sondern weil er, wie er sich ausdrückte, langsam brüte, und mit viel Zeitverlust, und was eine Sonate überhaupt mehr wäre als letzterer??"

Bennett ist natürlich der Klavierspieler und Tonsetzer Sterndale Bennett (1816—75), für den Schumann und Mendelssohn kräftig eintraten.

* * *

X.

Richard Wagner an Emilie Heim.

„16. Rue Newton Champs Elysées.
Paris 9 Nov. 59.

Liebste Frau Heim!

Mitten in einer schlaflosen Nacht fällt mir ein, daß es recht vernünftig wäre, Ihnen für Ihre letzte freundliche Besorgung noch meinen schönsten Dank zu sagen. Möge dieß herrliche Papier [2] von Herzen zu Ihnen sprechen!

Ich habe den braven Ignatz so unverschämt fortwährend in Beschlag genommen, daß ich ihm wirklich eine grenzenlose Dankbarkeit schuldig bin.

Wo also da anfangen? — Etwa ihn zur Tristanaufführung nach Karlsruhe einladen? Nun, das wäre so ein boshaftes Stückchen, wie seine Bezauberung durch P. K. H. [?] eigentlich verdiente. Ich glaubte übrigens Sie wüssten bereits, dass dieses Unternehmen aufgegeben ist. Flauheit und Schlaffheit begegnete mir da, wo ich zu entgegenkommenden Opfern berechtigt zu sein glaubte. Keine Sängerin, als die stimmlose Garrihus, die — sehr vernünftig — sich der Hauptpartie nicht gewachsen fühlte, was denn für meine Karlsruher Freunde genügend war, die ganze Sache aufzugeben. Und der prächtige Großherzog mitsammt der hinreissenden Großherzogin — A l l e s verweht — stumm — Für jetzt also lange Stille und Aussichtslosigkeit nach dieser Seite hin. Tristan — weiss Gott wann u. wo? —

Das war Eines vom Schlaflosen. —

Theresien's Gewissenhaftigkeit rührt mich sehr. Nun der 11te wird ja nun auch erscheinen, der ihr Freiheit und Papiere bringt. Seien Sie doch so gut, liebste Freundin, ihr die

[2] Es ist rosafarben.

M a t r a t z e mitzugeben; ich kann sie hier sehr gut brauchen. Sie soll sie als Gepäck mitnehmen: die Ueberfahrt — versteht sich — wird bezahlt. Also Therese und Matratze! — Die Taburets lassen wir nur meinen Züricher Freunden? —

Ich bin hier immer noch so mit Arbeiten im Hause geplagt, daß ich vor Aerger und Unruhe noch wenig zu mir gekommen bin. Dass diess meine l e t z t e Einrichtung ist, ist gewiß. — Wie's sonst werden wird — Dieu le sait! Am Ende geht Alles, wenn's eben geht. Und gehen muß es noch eine Zeit lang.

Nun segne Sie Gott der Allmächtige und Allweise; und nehme Sie in seinen grundgütigen Schutz, lasse Sie aber noch recht lange aus seinem Schoosse ferne! An Heim 1000 bis 2000 Grüße! Schönsten und herzlichsten Dank! — Wenn was los ist, schreib ich Ihnen wieder!

Adieu, liebe gute Freundin! Denken Sie immer recht hübsch von

Ihrem

Richard Wagner

An Frau Clementine
mille choses!"

Dieser schöne Wagner-Brief, gleichfalls aus Leipziger Besitz, ist an Frau Emilie Heim, die Gattin des Züricher Musikdirektors Ignaz Heim, gerichtet. Der Meister nannte sie wegen ihres lichten Blondhaares seine „Sieglinde". Seine Beziehungen zu Heim und seiner Frau möge man in dem, „Richard Wagner und Emilie Heim" betitelten, fünften Kapitel des Werkchen „Richard Wagner in Zürich" (Leipzig 1900, Bd. I, S. 40 ff.) von Hans Bélart nachlesen.

Sonst kann und soll hier nichts weiter zu dem Briefe mitgeteilt werden. Die beiden darin mit den Vornamen Therese und Clementine angeführten Damen, über die ich bei Bélart keinen Aufschluß finde, den Lesern vorzustellen, ist mir leider nicht möglich. Sie werden aber wohl zum Züricher Freundeskreise Wagners und der Heims gehören. Um Töchter der Heims kann es sich nicht handeln, da deren Ehe kinderlos geblieben war. Und wi die Uraufführung des Tristan nicht in Karlsruhe, sondern erst 1865 in München zustande kam — nun, das braucht dem Wagner-Freund nicht erst des langen und breiten auseinandergesetzt zu werden. Das Wichtigste an dem Briefe ist jedenfalls seine innere Wirkung, und die läßt sich nur fühlen, nicht mit Worten erklären.

* * *

XI.

Brahms an J. V. Widmann.

Brahms in Sonnenstimmung — das ist der Eindruck, den man aus einem an Freund Widmann in Bern gerichteten Briefe erhält, dessen Besitzer jetzt auch Josef Liebeskind in Leipzig ist. Eigentlich brauchte der Empfänger hier nicht erst vorgestellt werden: Bekanntlich ist er einer der bedeutendsten Deutsch-Schweizer Dichter der Gegenwart. J. V. Widmann, 1842 in Nennowitz in Mähren geboren, war erst Theologe, ging aber zur Schriftstellerei über und wurde 1880 Schriftleiter des „Bund" in Bern, wo er auch 1909 verstarb. Die Brahms-Freunde verdanken ihm: „Johannes Brahms in Erinnerungen" (Berlin 1898) und „Sizilien und andere Gegenden, Reisen mit Johannes Brahms" (3. Aufl., Frauenfeld 1912). Diese Reisen fallen ins Jahr 1893. Unser Brief ist aber zwei Jahre früher geschrieben, was allein der Stempel des Aufgabeortes verrät: „Wieden 26. 10. 91."

Er lautet:

[Außen:]

Herrn

J. V. Widmann
Redaktion des Bund

B e r n
(Schweiz.)

„Lieber Freund.

Das war eine köstliche Stunde, als ich mich gestern Abend Ihrer überaus reizenden Romanzen erfreute.

Sie können sich Ihres Werkes freuen. Das werden Ihnen Gescheidtere sagen, Sie sich selbst höchst vergnügt, und das lassen Sie mich im Chor mitsingen.

Vom ersten Ton des lustigen übermüthigen Vorspiels an war ich in der behaglichsten Stimmung u. wie beglückend wurde diese erfüllt u. vertieft, als die breiteren Verse der Romanzen mit ihrem schönen, vollen Herzenston in ernster Heiterkeit einzogen!

Ich mußte oft denken, so, und noch wärmer, noch schöner war ihm zu Muth als er in bester Stunde daran bosselte. Nun, wenn Sie Ihr Schauspiel in solcher Götterlaune schreiben, da darf unser Einer sich freuen!

Ich hätte noch für manches Andre zu danken, mag mich aber den Augenblick nicht danach umsehen.

Alles was von Ihnen kommt, wird dankbarst genossen, nicht nur von mir, auch von Hanslick, Billroth u. andern. Daß ich im Nov. nach Meiningen gehe u. alles Mögliche wissen Sie wohl u. so denn für heute nur nochmals herzlichsten Dank für die große Freude.

Mit besten Grüßen an die lieben Ihrigen

ganz

Ihr

J. Br."

Von welcher Dichtung hier die Rede ist, konnte mit ziemlicher Gewißheit festgestellt werden. Es wird sich um Widmanns Versnovelle *„Der Zelter"*, die 1890 entstanden ist, handeln. Zwar soll sie, wie die literarischen Nachschlagewerke angeben, erst im Jahre 1892 erschienen sein. Da aber die Verleger bekanntlich die gegen Ende des Jahres erscheinenden Druckwerke mit der Zahl des künftigen Jahres zu veröffentlichen belieben, wird man annehmen dürfen, daß „Der Zelter" im Herbste 1891 eben aus der Druckerei gegangen war. Wer die Widmannsche Dichtung zur Hand nimmt, wird auch zugeben müssen, daß die wenigen Andeutungen des Tondichters darauf passen: Sie hat ein „lustiges übermütiges Vorspiel" — das übrigens auch in der Dichtung gleich „Vorspiel" genannt ist — und drei umfangreichere Romanzen („Jugend", „Die Greise" und „Der Hochzeitsritt"), deren „breitere Verse mit schönem, vollem Herzenston in ernster Heiterkeit" vorüberfließen. Dieses Urteil ist eigentlich so erschöpfend — höchstens könnte man zum Lobpreise des Dichters noch auf seinen prächtigen Gedankenausdruck hinweisen —, daß man gar nichts anders annehmen kann, als daß es sich um den Zelter handelt. Die Dichtung ist zuerst bei A. G. Liebeskind in Leipzig, dem Onkel des jetzigen Besitzers des Briefes, und 1897 zusammen mit der Versnovelle „Die Königsbraut" und der dramatischen Plauderei „Der greise Paris" (unter dem die drei Dichtungen umfassenden Gesamttitel „Jung und Alt") in neuer Auflage erschienen und so in den Verlag der J. G. Cottaschen Buchhandlung in Stuttgart übergegangen.

Zur Erklärung des Inhaltes des Briefes braucht hier nur noch hinzugefügt zu werden, daß mit dem Schauspiel, worauf Brahms in der Mitte hindeutet, wohl „Jenseits von Gut und Böse" (Leipzig 1893) gemeint ist und daß Widmann, wie sein „Johannes Brahms in Erinnerungen" ausweist, mit dem Meister Ende 1891 in Meiningen zusammentraf.

* * *

Mit den schönen Eindrücken eines gemütvollen und lustigen Brahms-Briefes schließen wir die Mappe alter vergilbter Schriftstücke aus der Zeit der höchsten Blüte der deutschen Musik.

Joseph Rheinberger.

II.

Die Tätigkeit beim Theater hatte Rheinbergers Glauben zerstört, zur Sendung eines dramatischen Komponisten berufen zu sein. Immerhin sind seine Theaterarbeiten nicht ohne Eigentümlichkeit. Er schrieb neben Singspielen und Märchen, Schauspielmusiken usw. 1860 „Die sieben Raben". Das Werk stellt sich dar als ein Versuch, das „ästhetisch Annehmbare" in Wagners Musikdrama zu verwenden, d. h. als Versuch, den Weg nochmals zu gehen, den Wagner im Lohengrin bereits zurückgelegt hatte. Auch Weber und Meyerbeer sind für Rheinberger bis zu einem gewissen Grade bestimmend gewesen. Neben guter steht triviale Musik. Einen glücklichen Griff tat Rheinberger mit Max Stahls „Des Türmers Töchterlein". Die Oper wurde 1873 aufgeführt. Die „Meistersinger" sind nicht ohne Einwirkung auf sie geblieben. Nur fehlt Rheinbergers Orchester der berückende Duft der Wagnerschen Instrumentationskunst. Doch „bei aller Frugalität im Aeußeren verrät der selbstsichere Gang der Motiventwicklung, die Gliederung des inneren Aufbaues modernen Geist". Wagneroide Szenenformen stehen neben geschlossenen Nummern und anderen Hilfsmitteln der alten Oper. Weitere Arbeiten hat Rheinberger für die Bühne nicht geschrieben, doch zeigen seine Oratorien und Kantaten, wie es ihn immer wieder mit Gewalt zum dramatischen Ausdrucke zurückzog.

Der Weg zur Erkenntnis, nicht fürs Theater geboren zu sein, führte ihn durch das Gebiet der Programm-Musik. Rheinberger brachte Liebe zum Kolorismus aus seinen Schauspielmusiken mit. Aber er verband damit nicht den besonderen modernen Sinn und wollte nichts von einer Tondichtung wissen, die Ausdruck und Ziel von der Poesie nähme. So schreibt er einmal: „Musik steht über den Worten, sie beginnt, wo dies nicht mehr ausreicht." Er verwarf also die „poetische Hörigkeit" des Musikers und verspottete die philosophische Musik ebensosehr, wie er die Formauflösung, die Superlative des modernen Orchesters als destruktive Tendenzen verabscheute. Rheinbergers Dichten in Tönen war

im Grunde genommen immer absolute Musik. Er vermochte das formale Musikgefühl nicht zu überwinden. Fand er scharfe Worte gegen die Ueberspanntheit der poetisierenden Musik, so war die Ursache keineswegs Armut des eigenen koloristischen Gefühles. Diese lag vielmehr in seinem Zorne gegen die sich so oft übermäßig blähende Unkunst. „Nur maßlose Uebertreibung, Unwissenheit kann Rheinberger zum unvermögenden Zeloten stempeln.“ Mit Recht nennt Kroyer ihn in gar mancher Schöpfung einen originellen, reichbegabten und fast kühnen Schilderer, der als Landschafter und Porträtist in Farbe, Harmonik, Stimmung, Steigerung und Formgebung sehr viel Eigenes zu sagen wußte. Am bekanntesten wurde sein symphonisches Tongemälde „Wallenstein“, das am lehrreichsten die Art von Rheinbergers Programmkunst zeigt. Auch hier bestimmt Kroyer sehr überzeugend die Grenze von seines Helden Können. Andere Werke schlossen sich an. Nicht immer waren sie in glücklicher Weise empfangen. Shakespeare z. B. durch Mozartsche Klänge charakterisieren zu wollen, wie das in der Ouvertüre zur „Zähmung der Widerspenstigen“ geschah, war ganz verfehlt. Bedeutender ist die Ouvertüre zu „Demetrius“, mit der Rheinberger exotische Wirkungen erreichte. Brahms fand Rheinberger mit Schubert verwandt und meinte damit das vollblütige Musizieren des Meisters, für das die Ouvertüre ein Beispiel ist.

Stimmungsbilder, poetisierende Tänze und Märsche trifft man in Rheinbergers Klavier- und Orgelmusik häufig an. Vieles davon ist heute vergessen. Unverdient, denn es gehört zum Besten der Nach-Schumannschen Klaviermusik. So der Trauermarsch, die Elegie und anderes namentlich aus den späteren Werken. Mit Recht findet Kroyer hie und da eine Vorahnung des kecken Schwunges R. Straußischer Melodik und erkennt die Wege, die Rheinberger von Brahms trennten. Das Tiefste hat er in den Charakterstücken in kanonischer Form (Werk 180) gegeben, Geist, Gemüt und reifstes Formgefühl verbinden sich hier zu schöner Einheit. Rheinbergers Klaviermusik ist am eigenartigsten in den kleinen Formen; mit der Schumanns und Jensens hat sie nur wenig gemein und an die Lachners erinnert sie nur in Aeußerlichkeiten. Ihr Stammbaum geht direkt auf Bach, Beethoven und Schubert zurück. Rheinberger liebt die feste Formung. Detail und Satzmanieren treten zurück; alles Ornamentale, die Zwischenglieder usw. bildet er strenge nach der Logik des harmonischen Aufbaues. Füllsel vermeidet er, doch ist er Gemeinplätzen nicht entgangen. Sein Humor ist nicht immer leichtblütig. Als Melodiker zeigt er durchaus Ursprünglichkeit des Empfindens.

In seiner Kammermusik blieb Rheinberger den Grundsätzen der klassischen Sonate treu, ohne sich jedoch sklavisch an sie zu binden. Er war Meister des polyphonen Satzes, aber auch Meister des Planes. Darin überragt er Schubert, Mendelssohn und Schumann. Sein erstes Vorbild, Mozart, weicht später Beethoven: ihm verdankt er die energische Bündigkeit der Entwickelung und die feinen Würzen der thematischen Spannung. Der Ueberschwang der langsamen Sätze Rheinbergers geht gleichfalls auf Beethoven zurück und auch direkte Reminiszenzen fehlen keineswegs.

Nicht alles in seinen Werken hat den gleichen Wert. Zuweilen überwiegt die Form über den Inhalt, aber überall zeigt sich doch gesunde Kraft. Was der „Fugensepperl“, wie ihn seine Schüler gerne nannten, auf dem Gebiete des Kanons und der Fuge leistete, ist erstaunlich: hier schuf er ohne alle Frage selbständige und bedeutsame Weiterbildungen Bachscher Kunst. Schon sein 39. Werk verrät eine große Freiheit der Anschauung; seine gesunde Natur hat ihn hier instinktiv Neues an harmonischen Wendungen modernster Art finden lassen, was die Neuromantiker mühsam ergrübeln mußten.

Ein weiterer Abschnitt von Kroyers Buch behandelt Rheinbergers Kirchen-, die Chormusik und anderes. 1877 war er als Hofkapellmeister und Dirigent der Kgl. Vokalkapelle an die Stelle Franz Wüllners getreten. Eine Berufung nach Frankfurt als Leiter des Hochschen Konservatoriums hatte er abgelehnt: sein Leben nach der Pfeife von Goldmenschen einzustellen, erschien ihm vom künstlerischen wie vom sozialen Standpunkte aus in gleicher Weise unangenehm. Damals legte er die Leitung des Oratorien-Vereines nieder, um sich ganz seinen Aufgaben als Kirchenkomponist widmen zu können. Er gewann damit einen sehr großen Einfluß auf die kirchenmusikalischen Verhältnisse Münchens und damit Süddeutschlands überhaupt. 1894 trat er von der Leitung der Kgl. Vokalkapelle wieder zurück. Im Druck erschienen von ihm 14 Messen neben anderer Kirchenmusik. Kroyer legt Rheinbergers Stellung zur historisierenden Renaissance dar und betont, was der Meister der Klassik verdankte: die großen Vorzüge der Deutlichkeit und Kirchlichkeit der Mehrzahl seiner Messen. Ueberlegen war ihm nur Michael Haller. Von Rheinbergers Oratorien ist „Christophorus“ am bekanntesten geworden. Mit der kaum weniger bedeutenden Kantate „Der Stern von Bethlehem“ betrat er zum letzten Male das oratorische Gebiet. Das Werk hat einen ganz persönlichen Gehalt. „Wen einmal ein Bedauern ankommen sollte, daß dies Talent für immer der neuromantischen Kunst verloren ging, der mag von dieser unverbrauchten, aufrechten, diatonisch gesunden Musik sich eines andern belehren lassen.“ Weiterhin hat Rheinberger epische und lyrische Vokalmusik hinterlassen. Bekannt wurde sein „Tal des Espingo“ (Heyse), das einer Aufführung von R. Wagners „Liebesmahl“ sein Dasein verdankt.

Ueber des alternden Rheinbergers Leben lagerten sich schwere Schatten. Er hatte mehr und mehr über Reizbarkeit, die Folge von Arbeitsüberfülle, zu klagen. Dazu kamen akute Leiden und Fannys geschwächte Gesundheit. 1871 verlor der Meister den Gebrauch einer Hand. Mit dem Klavierspielen, aber nicht mit der Arbeit, war es vorbei. Er zwang sich unter den größesten Schmerzen zum Schaffen. „Dem Meister wurde der Kontrapunkt das wunderbare Mittel, sich über den Zwang des Körperlichen zu erheben: ein Symbol seines Lebens.“ Am 31. Dezember 1892 starb Fanny. Der Trauermarsch (Werk 183), Klavierstücke aus Opus 180, der Chor „Cita mors ruit“ gewähren Einblicke in Rheinbergers schmerzzerrissenes Innere. 1901 trat er von seinem Lehramte zurück und am 25. November des gleichen Jahres schloß er die Augen für immer. Sein Musiknachlaß kam an die Hof- und Staatsbibliothek in München. Große Legate gingen der Wohlfahrtspflege zu.

Rheinberger gehört zu denen, die einer in sein Herz schließen darf, ohne Enttäuschungen befürchten zu müssen. In seinem Werke spiegelt sich die reine Gesinnung, die Bescheidenheit und Züchtigkeit eines gefesteten Charakters. Sein Leben verlief äußerlich einfach, im Innern aber trug Rheinberger eine reiche Welt. Er war eine seelisch durchaus gesunde Natur, das Häßliche hinterließ keine Spur in ihm. Mit rührender Sorge folgte er dem Entwicklungsgange seiner Schüler. Er besaß einen treffenden und gesunden Mutterwitz. Mozart war ihm der Inbegriff höchsten Musikertums, der Angelpunkt seines ästhetischen Glaubensbekenntnisses. Aus seinen Werken schöpfte er die Grundzüge seiner positiven Kritik. Seine kunstgeschichtliche Stellung rückt Rheinberger in die unmittelbare Nähe der stärksten Talente des vergangenen Jahrhunderts. Als Süddeutscher vertritt er die „formfreudige, kraftgerüstete und vielgestaltige Schönheit der im Geist der Wiener Klassiker schaffenden Kunst“. Mendelssohn und Schumann waren ihm weniger verwandt als Beethoven und Schubert. Aber Mozart war sein Vorbild, doch auch die Romantiker hinterließen ihm Eindrücke.

Ich habe in den vorstehenden Zeilen die Richtlinien von Kroyers Schrift kurz festzulegen versucht: sie sollen den Leser einen ungefähren Begriff von dem geben, was er in dem Buche zu finden erwarten darf. Man wird vielleicht da und dort mit Kroyers ästhetischer Bewertung des Schaffens seines Helden nicht einverstanden sein; das darf jedoch niemanden abhalten, die peinlich genaue und gewissenhafte Arbeit Kroyers hoch anzuerkennen. Und wer im angedeuteten Sinne zu tadeln geneigt sein sollte, der prüfe die sorgfältige Begründung, die Kroyer seinem Urteile in jedem Falle gibt. Rheinbergers Eigenart in seiner Umwelt zu schildern und an dieser zu messen, war des Verfassers Aufgabe. Sie hat er vortrefflich gelöst. Das Geschlecht der heutigen praktischen Musiker ist nicht zum Richter über Rheinberger berufen. Ihm fehlt nahezu jede Möglichkeit objektiver Bewertung des Mannes. Bedenkt man, welche Bedeutung die eigene Zeit Rheinberger als Lehrer beilegte, und erwägt man ferner, daß seine Schöpfungen, mögen sie der Gegenwart auch nur noch in einzelnen ihrer Erscheinungen etwas sein, ernsthafte Kunstwerke eines keineswegs nur als Eklektiker anzusprechenden Musikers sind, so wird man Kroyer für seine sorgfältige, jede Oberflächlichkeit meidende Arbeit Dank wissen und die Hoffnung aussprechen dürfen, sie werde viele Leser finden und vielleicht Veranlassung geben, das eine oder andere Werk Rheinbergers wieder auszugraben und der Gegenwart nutzbar zu machen.

W. Nagel.

Zur Beseitigung italien. Fachausdrücke

und Einführung deutscher Vortragsbezeichnungen in der Tonkunst.

Von Dr. VINZENZ REIFNER (Prag).

Die Bestrebungen, in deutschen Tonschöpfungen aller Art die italienischen Ueberschriften und Vortragsbezeichnungen durch deutsche zu ersetzen, haben bisher vor den allgemein üblichen kurzen italienischen Weisungen für die näheren Einzelheiten des Vortrages halt gemacht. *f, p, ff* und *pp, mf* und *mp, sf, rit.* usw. erfreuen sich nach wie vor der Gunst der deutschen Oeffentlichkeit und selbst ausgesprochene Kriegs- und Soldaten-

lieder wollen „forte“ oder „fortissimo“, „stringendo“, „ritardando“ usw. gesungen werden. Ohne Zweifel war für ihre Beibehaltung die Macht der Gewohnheit, die Vertrautheit der gesamten musikalischen Welt mit diesen Zeichen und ihre leichte Verwendbarkeit ausschlaggebend.

Ganz denselben Gründen zum Trotz haben sich aber bisher schon die verschiedenen, oft viel ausdrucksvolleren und reicheren deutschen Vorschriften wie: breit, langsam, weihevoll, schwer, stürmisch, gegen die italienischen: andante u. dergl. durchgesetzt. Und vermochte es die Musikwelt, sich mit diesen nunmehr bereits ziemlich eingebürgerten, so ungemein verschiedenartigen und zahlreichen deutschen Zeitmaß- und Vortragsweisungen vertraut zu machen, so ist nicht recht einzusehen, weshalb sie sich an die bei weitem müheloser zu merkenden deutschen Ersätze für *f* und *p* nicht gleichfalls sollte gewöhnen können. Jedenfalls haben die Nützlichkeitsgründe, welche bisher noch für die Beibehaltung des „status quo ante“ sprechen mochten, im Verlaufe des Weltkrieges eine sehr ausgiebige Umwertung und Einbuße an Wirksamkeit erfahren. War schon seit je ein Großteil der deutschen Tonschöpfungen, die deutschen Gesangswerke, ohnehin zunächst ausschließlich auf das eigene Volk angewiesen, äußerstenfalls deutschsprechenden Angehörigen anderer Völker zugänglich — wobei die letzteren, soweit sie uns befreundet sind, sich auch weiterhin die, wie schon angedeutet, geringe Mühe gewiß nicht verdrießen lassen werden, einige deutsche Zeichen merken zu müssen —, so haben wir von unseren gegenwärtigen Feinden, wie leider unverkennbar ist, auf absehbare Zeit hinaus keinerlei künstlerische Förderung zu erwarten. Sie nehmen von uns sicherlich ausschließlich das hinüber, was sie aus irgendwelchen Gründen für sich brauchen, und werden der deutschen Zeichen wegen weder weniger, noch der italienischen Zeichen wegen mehr in Anspruch nehmen. Ein Stehenbleiben auf halbem Wege ist also gegenwärtig gewiß weniger geboten als je.

Bei **neuen** deutschen Werken zum mindesten spricht gegen die rein deutsche Bezeichnungsweise so gut wie nichts mehr. Bei bereits veröffentlichten Werken aber kann auf die allmähliche Einführung der deutschen Zeichen in zweckentsprechender Weise hingewirkt werden und es unterliegt wohl keinem Zweifel, daß die deutsche Oeffentlichkeit, insbesondere bei werktätiger Unterstützung durch die Schulen, die Sprachvereine usw., die neuen deutschen Zeichen vor den italienischen bevorzugen und binnen kurzem für selbstverständlich halten würde.

Der Verfasser dieser Zeilen hat in einer größeren Anzahl eben erscheinender volkstümlicher Lieder die rein deutsche Bezeichnungsweise bereits eingeführt. Mit wenigen Ausnahmen, die sich von selbst erklären, wurden als das einfachste die Abkürzungen (Anfangsbuchstaben) der entsprechenden deutschen Worte gewählt. Sie seien hier zur Erörterung, sowie zum Zwecke der Erzielung von Verbesserungsvorschlägen angeführt:

f	= **s** (stark)	*fp*	= **sl**
p	= **l** (leise)	*ffp*	= **ssl**
ff	= **ss**	*fpp*	= **sll**
pp	= **ll**	*sf*	= **bt** (betont)
mf	= **ms** (mäßig stark)	*sff*	= **sbt** (stark betont)
mp	= **ml**	*rit.*	= **lgs. w.** (langsamer werdend)

molto rit.	= **viel lgs. w.**
string.	= **schn. w.** (schneller werdend)
molto string.	= **viel schn. w.**
cresc.	= **st. w.** (stärker werdend)
decresc.	= **schw. w.** (schwächer werdend)
ten.	= **geh.** (gehalten)
stacc.	= **gest.** (gestoßen)
pizz.	= **gez.** (gezupft)
leg.	= **geb.** (gebunden).

Zu bemerken ist, daß für obige Anregung keineswegs irgendwelche Gedankengänge des Hasses oder der Geringschätzung anderer Völker bestimmend waren. Vertragen sich doch die Bestrebungen, der Umgehung der eigenen Sprache in deutschen Werken ein Ende zu bereiten, durchaus mit der unvoreingenommenen Einschätzung und Anerkennung fremder Leistungen. Auf einem so festen Boden, wie dem unserer hochentwickelten Tonkunst, braucht uns der sonstwo vorhandene Fanatismus (eine Eigenschaft, die uns ebenso fehlt, wie das rechte deutsche Wort dafür) nicht übermäßig zu kümmern. Rein sachliche Erwägungen und die Empfindung eines ruhigen, niemanden beleidigenden Selbstbewußtseins, dem es schlecht anstehen würde, bei fremden Völkern unnötige Sprachanleihen zu machen, mögen allein den Ausschlag geben. Dabei kann man es uns gewiß nicht übelnehmen, wenn wir nach den vielen Beweisen des Hasses und der Ueberhebung, welche wir erfahren mußten, es vorziehen, unseren Gegnern nicht länger die hohnvolle Einbildung zu lassen, als ob wir für die Ausführung unserer eigenen Tonwerke mit unserer Sprache nicht das Auslangen finden könnten und durchaus auf fremde Aushilfe angewiesen wären. Wir werden jedenfalls in aller Zukunft neben der eigenen auch die fremde Bezeichnungsweise zu beherrschen wissen und uns weder durch die eine noch durch die andere hindern lassen, auch fremde Werke nach Verdienst zu schätzen. Genau wie es jenen freisteht, sobald sie sich zu ähnlicher Unvoreingenommenheit durchgerungen haben werden, wie sie im Bereiche deutschen Wesens seit jeher üblich war.

Othmar Schöck: „Erwin und Elmire“.

Singspiel von Goethe.

Uraufführung am Züricher Stadttheater.



Goethes Singspiel ist wenig mehr, als die leichte Aufreihung von Gedichten an das Fädchen einer kleinen Begebenheit. Den Dialog der ersten Fassung — und diese hat Schöck vertont — fand Goethe selber später „äußerst platt“. An dem Werkchen aber hing er mit dem Eigensinn, der uns mit einer persönlich lieben Erinnerung verknüpft. Die hieß für Goethe: Lili Schönemann. Von „Handlung“ ist nicht die Rede. Die eingestreuten Gedichte können daher auch nicht als Ruhepunkte im Sinn der älteren Oper gelten; noch weniger stellen sie ein Zusammenraffen innerer Gegensätze dar, aus dem sich ein Musik-Ganzes von dramatischer Bewegtheit könnte schmieden lassen. Die der Musik zugedachten Stellen sind lyrische Gedichte von tiefer Empfindung. Ob Schöck wohl überhaupt an die Bühne dachte, als diese Lieder ihn in Bann schlugen? Jedenfalls übersah er um ihretwillen den dramatisch durchaus spröden Stoff. Das Lied — nicht das, was mühsam Worte untermalt! —, das Lied, das aus dem Uebermaß des Fühlens quillt, strömt eigenstes Erleben lindernd aus. Ist das noch Goethes empfindsamer Jüngling, der um eines kaltsinnig sich gebärdenden Mägdleins willen die Welt verschmäht und in rosenumhangener Einsamkeit beschaulich klagt? Schöcks Erwin ist vom Stamm des Tristan. (Nicht im Sinn von Anlehnung!) Er trägt den Leidenszug, liebt schmerzhaft, qualvoll. Dies Vertiefen ist an sich nicht tadelnswert. Schöck verschmäht das billige Reizmittel der Anempfindler, in Puder und Perücke Menuettschrittchen zu affektieren. Das Kleid wechselt, Verwandtes aber klingt durch die Seelen aller Zeiten. An das Innerliche knüpft Schöck vertiefend an und ist im Recht — hätte nur nicht Goethe schon seine gefühltesten Verse **Puppen** in den Mund gelegt! Schöck verdichtet die Stimmung vollends zu lyrischem Erguß! Alles ist Innenleben; jede Handbewegung des Sängers stört, verletzt als äußerliche Zutat. Wir sitzen im Theater und finden das „Theater“ unausstehlich! Ein Singspiel, das man hören möchte, ohne das „Spiel“ zu sehen. Hier klafft die Wunde des von zwei Poeten so innig gefühlten und so meisterlich gefehlten Werkchens. Trotzdem geht es nicht an, nun rundweg Schöcks Begabung für die Bühne zu verneinen. Vermuten darf man zwar, daß seine Natur ihn vorzugsweise zu Stoffen führt, die, restlos aufgesogen, schließlich die Empfindungszüge des Komponisten widerspiegeln. Daß er aber Menschen fremder Wesensart aus sich heraus auf eigene Beine stellen kann, zeigt die musikalisch scharfumrissene Figur des Bernardo. Durch ihn bekommt der erste Akt Leben und Farbe; seine Gesänge sind — auch vom Standpunkt der Bühne aus — Kabinettstückchen schlechtweg. Wer so, ohne Leitmotiveleien, einen geschlossenen Charakter zeichnen kann, soll wohl die Bühne im Auge behalten! Trefflich, in diesem Sinne, ist auch das Vorspiel. Ein Charakterstück: die launische Elmire. Wie reizend der Uebergang zur Szene und dem Trübsinn der niedergeschlagen Liebenden, deren Aug ja schon in Tränen schwimmt, wenn der Vorhang sich hebt. Viel des Allerschönsten blüht außerdem in der Partitur. Es wird ohne Bühnenaufführung weiterleben, da es für sich weit besser noch bestehen kann. Nicht glücklich ist ein orchestrales Intermezzo. Es wirkt zerpflückt, mutet an wie spätere Zutat. Einem breiten Schlußterzett fehlt die sonst so schlagkräftige Schöcksche Gedrungenheit des Ausdrucks. Unbewußte Konzession vielleicht an Opernstil?

Wohl hätte Schöck ausgesprochenen Bühnensinn erst noch zu beweisen; vor allen Dingen hätte er zu finden, was für seine Wesensart „dramatisch“ ist. Sein Bernardo könnte ihm den Weg erleichtern, der nicht in die Sackgasse des Musikdramas, sondern eher zu dramatischer Musik in Mozarts Geiste führt. Daß Schöck ein Nachahmer würde, ist nicht zu befürchten.

Dem Leiter unserer Bühne, Dr. *A. Reucker*, kommt das Verdienst zu, daß er junge Künstler zum Worte kommen

läßt und ihnen Gelegenheit gibt, ihre Werke zu sehen und zu prüfen. Ganz fertig war die Aufführung von Erwin und Elmire nicht. Gutes leisteten die Damen *Sauermann* und *Smeikal*, die Herren *Richter* und *Jerger*. Das Orchester unter Kapellmeister *Denzler* spielte ausnahmsweise nicht mit der gewohnten Feinheit. Das Publikum feierte den jungen Tonsetzer in außergewöhnlichem Maße. Es erkennt das Gesunde und Ursprüngliche, das an Niemandes Rockschößen hängt, es hungert nach etwas, das ihm die breiten Bettelsuppen ewig nachäffender Musikdramen und verarmter Operetten nicht zu geben vermögen: Nach Natur, nach wahrer Empfindung und nach Humor. **Anna Roner.**

Edgar Istel: „Des Tribunals Gebot“.

Komisch-romantisches Bühnenspiel.

Uraufführung im Mainzer Stadttheater am 16. Nov.

Aus dem Pult, nicht aus der „Werkstatt“ des Komponisten *Edgar Istel* ist „Des Tribunals Gebot“ auf die Bühne seiner Vaterstadt gekommen. Istel, der vor zehn Jahren seinen „Fahrenden Schüler“ ohne rechten Erfolg im Karlsruher Hoftheater an- und herausbrachte, hat dieses, sein zweites Bühnenwerk, von dem noch Rudolf Louis den (im Selbstverlage des Komponisten erschienenen) Klavierauszug verfertigte, also einer längeren Reifefrist unterworfen, und wer Gelegenheit zu einem Einblick in den (von Westerheld u. Cie. vertriebenen) Klavierauszug hatte, konnte beobachten, daß sich der Zweiakter innerhalb dieser Frist etwas mehr konzentriert hat, zumal zwei Gesangspartien überhaupt weggefallen sind. In rein musikalischer Hinsicht erscheint das Werk nachdrücklich überarbeitet worden zu sein.

Zum besseren Verständnis ist eine kurze Inhaltsangabe notwendig mit dem Bemerken, daß Edgar Istel bei „Des Tribunals Gebot“ sein eigener Textdichter gewesen ist. Die geschmackvolle Gesamtanlage des nach einem Lustspiel F. Halms bearbeiteten Textbuches muß vorweg anerkannt werden, und sowohl in der Struktur, wie in rein sprachlicher Hinsicht zeigt der Textdichter Istel allein schon mehr Erfindung wie sein Kompagnon, der Komponist. Es dreht sich in den zwei Akten um ein Gebot des hohen Tribunals der Republik Venedig (Mitte des 17. Jahrhunderts), das in einer feierlichen Nachtsitzung am Markusfest ergeht (Vorspiel) einerseits und sich mit der reichen Witwe Stella beschäftigt, die — im Interesse des Goldbestandes der Republik — keinesfalls einem der beiden ausländischen Freier ihre Hand reichen darf, vielmehr ihren Vetter Camill, einen edlen Venezianer, heiraten soll, anderseits mit dem Hafenkapitän Pasquale, der sich und sein Staatsamt durch die übertriebenen Zärtlichkeiten lächerlich macht, mit denen er seine junge Gattin Marta, eine Milchschwester Stellas, selbst in der breiten Oeffentlichkeit zu bedenken pflegt. Das Tribunal wünscht, Pasquale solle sich zurückhaltender benehmen. Der betrunkene Tribunalssekretär Antonio Tenori verwechselt nun aber die Weisungen des Tribunals, er verbietet dem Camill, Stella zu lieben, wodurch sich dieser erst seiner Liebe zu Stella bewußt wird, und gebietet Pasquale die größte Zärtlichkeit seiner Frau gegenüber, ein Gebot, das für den guten Pasquale zu einer Quelle des Argwohns wird. Marta spürt auch das veränderte Benehmen ihres Gatten, sie wird ihrerseits eifersüchtig, und so entwickeln sich im ersten und zweiten Akt Heimlichkeiten und Irrtümer aller Arten, bis in der Schlußszene, die abermals beim hohen Tribunal spielt, Klarheit geschaffen wird und die beiden Paare die richtige Sortierung erfahren.

Das Buch ist also zweifellos recht launig, die Gegenüberstellung eines seriösen und eines Buffo-Liebespaares nähert es der alten Opernform und durch den Schauplatz Venedig ist dem Tondichter immerhin Anlaß gegeben, auch einmal „romantisch“ zu kommen.

Edgar Istel, der mit der Mainzer Uraufführung des Stückes einen äußerst freundlichen und, selbst wenn man besonders spontane Aeußerungen des Lokalpatriotismus in Abrechnung bringt, immerhin noch einen warmen Publikumserfolg erzielte, hat das venezianische Kolorit freilich lediglich in einer (trivialen) Barkarole, die späterhin auch einmal hinter der Szene gesungen wird — ein Chor ist im allgemeinen für die Wiedergabe nicht nötig — und in einem recht belanglosen und darum langweilig wirkenden venezianischen Tanz berücksichtigt, und auch im übrigen wenig Sinn für Farbe gezeigt. Seine Melodien, so sangbar und gut in der Diktion sie geschrieben sind, entbehren fast durchaus jeglicher inneren Wärme, die Gelegenheit zum Ausbau eines Quartetts der Solostimmen zieht vorüber, ohne daß Empfinden oder Kunst der Stimmführung überzeugend dargetan worden wäre, und auch im Orchester gibt es nirgendwo einen guten Klang, nirgends einen Ruhepunkt für das Ohr, oft stellt sich gerade noch zur rechten Zeit ein Tremolo ein, auf dem die Singstimmen dann exekutiert werden. Wenn die Oper nachinstrumentiert und von den verschiedenen Längen und einzelnen musikalisch absolut nichtssagenden Stellen befreit wäre, dann würde sich der Publikumserfolg wohl noch verdichten. Er ist ihr im übrigen jetzt schon zu gönnen, weil „des Tribunals Gebot“ eine fleißige Arbeit darstellt, die weit mehr Kultur als tonschöpferische Begabung verrät und sich, wenn auch nicht von Anlehnungen an gute Vorbilder, so doch von Geschmacklosigkeiten durchaus freihält.

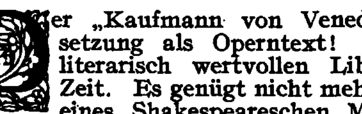
Denn die Vorliebe des Publikums pflegt zumeist mit gröberen Mitteln erreicht zu werden als sie Istel verwendet. Er wollte volkstümlich schreiben, in Wirklichkeit konstruierte er volkstümlich. Was er dadurch auf jeden Fall erzielte, war, daß seine Absichten vom Publikum verstanden wurden. Istels Fundus an Erfindung ist nicht so reichhaltig, als daß nicht jeder alsbald darin Bescheid wüßte, und wenn das Motiv vom Gebot des Tribunals in den ersten zehn Minuten schon zum soundsovielten Male, während der Sänger auf die letzte Silbe von „Tribunal“ die Note ein und einen halben Takt aushält, herumgereicht wird, dann findet es ebenso rasch seine Abnehmer, wie die übrigen leichteingängigen Leitmotive, aus deren Reihe das Camill-Motiv ganz glücklich und ritterlich erfunden ist. Durch die Weglassung der beiden ausländischen Freier Stellas ist im übrigen die musikalische Charakterisierung der einzelnen Hauptpersonen deutlicher voneinander abgehoben, das ganze Werk, das im zweiten Satz vom streng Verstandesmäßigen immerhin etwas mehr nach der Seite des Lyrischen neigt, ist mit einem behäbigen Trinklied, einer Sarabande (Original), einem kurzen, später zum Zwischenspiel ausgebauten Fugato ausstaffiert, und in einer ganzen Reihe von Szenen bildet, was für die Stellungnahme des Publikums mit am meisten ausschlaggebend gewesen sein mag, ein volkstümliches Liebeslied die durchsichtige thematische Grundlage. Beim offenbar nachkomponierten Vereinigungs- und Schlußgesang überrascht urplötzlich ein gewaltiges Temperamentsaufgebot, aber edel ist die Frucht nicht, die es zeitigt.

Diese ganze Uraufführung in Mainz war ein Abend „des guten Willens“. Darum verdient auch die Mainzer Bühne, namentlich Herr Direktor *Islaub*, der für eine gediegene und farbenschöne Inszenierung gesorgt hatte, ein besonderes Wort der Anerkennung. **Karl Eberts (Heidelberg).**

Otto Taubmann: „Porzia“.

Oper in drei Akten. Text nach Shakespeares „Kaufmann von Venedig“ von R. WILDE.

Uraufführung im Frankfurter Opernhaus am 14. Nov.



Der „Kaufmann von Venedig“ in Schlegels Uebersetzung als Operntext! Ein Zeichen unserer an literarisch wertvollen Libretti so anspruchsvollen Zeit. Es genügt nicht mehr, die wirksame Handlung eines Shakespeareschen Meisterwerkes bescheidentlich in Opernverse zu kleiden und bei genügender musikalischer Erfindung Werke wie *Verdis* „Othello“, „Falstaff“, *Nicolais* „Lustige Weiber“, *Götz'* „Der Widerspenstigen Zähmung“ zu schreiben. R. Wilde übernahm die fünffüßigen Jamben wörtlich, d. h. indem er „überflüssige“ Längen, wie die dreifache Wiederholung der Kästchenwahl und einzelne Rollen wegließ, dafür aber ergötzliche Maskenszenen, Chorsätze und Tanzgelegenheiten aus eigener poetischer Feder kühn und mit unleugbarem Geschick dem Original hinzufügte. Der also „frisierte“ Shakespeare bildet ein würdiges Beispiel in einer noch zu schreibenden Geschichte des neuesten Musikdramas. *Otto Taubmann*, Kritiker in Berlin, schrieb die Musik. Wir machten die Bekanntschaft des Komponisten bereits vor einigen Jahren gelegentlich der Aufführung seiner „Deutschen Messe“, eines kontrapunktisch meisterhaft gearbeiteten Werkes, das seitens der Presse mit großem Eifer im voraus gepriesen wurde, bei seiner Aufführung im „Rühlschen Gesangverein“ jedoch infolge seiner kühlen Reflexion und seiner Armut an melodischer Erfindung nur einen Achtungserfolg erzielte. Dieselbe Gewandtheit in satztechnischer Beziehung bemerkten wir auch an der neuen Oper. Da fehlt es nicht an prägnanten Leitmotiven im Stile der Strauß-Schillingsschen Schule, auch nicht an polyphoner Durchführung dieser kurzen, charakteristischen Gebilde. Ihre Wahl ist größtenteils zweckent-

sprechend, wenn auch z. B. die Charakterisierung des Abscheu erregenden Juden Shylock mit dem althebräischen „Col Nidrei"-Gesange uns geschmacklos erscheinen muß. (Vergl. die Bemerkung Schumanns über den Luther-Choral in den „Hugenotten".) Der Leser der Partitur dürfte wohl viel Fesselndes entdecken. Anders der Hörer. Was gesprochen durch das schnellere Abwickeln der Handlung wirksam ist, muß gesungen oft ermüdend in die Breite gezogen werden. Die Urteilszene vor dem Dogen, die Exposition und die Entspannung der Handlung waren rechtschaffen langweilig. Die Liebesszene zwischen Lorenzo und Jessica, die — merkwürdig genug — den Abschluß des Werkes bildet, bewegt sich in harmonisch wohltuenden, aber längst abgegriffenen Lyrismen. *Taubmann* ist Epigone der Wagner-Epigonen. Das Mosaik der Leitmotive läßt einen melodischen, großlinigen Schwung nirgends aufkommen. Wann endlich wird dieser vernunftmäßig berechnende Stil sein Ende erreicht haben? Wir sind versucht, frei nach Goethe zu sagen: „Denn eben wo Erfindung fehlt, da stellt ein Leitmotiv zur rechten Zeit sich ein." — Die Instrumentation zeichnet sich günstig durch ihre, die Singstimme nie deckende Diskretion aus, entbehrt aber größtenteils der satten Fülle und bewegt sich in durchaus herkömmlichen Bahnen. Gestopfte Hörner, ständige hohe Bläsertriolen zur Begleitung, rufen Ermüdung hervor. Die Singstimmen, in dem heutzutage üblichen unfruchtbaren Sprechgesang gesetzt, dessen letztes Stündlein bald geschlagen haben möge, bieten dem Ohre keinen ästhetischen Genuß. Die humoristischen Teile der Handlung, die Shakespeares Werke den Namen eines Lustspiels geben konnten, sind größtenteils gestrichen; wo nicht, wie die kleine Szene mit Lanzelot, wirkt die Humorlosigkeit der Musik bleiern schwerfällig.

Um die Aufführung dieses musikalischen „Kaufmann von Venedig" machte sich unsere Bühne viel verlorene Liebesmüh. Die Leitung des Orchesters hatte Herr Kapellmeister *Selberg* inne, der es verstand, die besser klingenden Teile des Werkes zur Geltung zu bringen, gegen die Wirkungslosigkeit des Ganzen jedoch vergebens ankämpfte. Herr *Fanger* als Shylock, Frau *Lauer-Kottlar* als geistvolle Vertreterin der Titelrolle, die Herren *Breitenfeld* (Bassanio), *Brinkmann* (Antonio), *Gesser* (Lorenzo), sowie Fräulein *Cornelius* (Jessica) wendeten ihre ganze Kunst auf, um dem Werke eine glänzende Aufführung zu bereiten. Die Zuhörer blieben kühl, gestatteten jedoch dem Komponisten und dem Textdichter, sich vor dem Vorhange zu zeigen, was der Liebenswürdigkeit unseres Publikums ein gutes Zeugnis ausstellt. *A. W.*

Clemens v. Franckenstein: „Die Biene".

Pantomime von GRETE WIESENTHAL.

Uraufführung am Hoftheater in Darmstadt am 19. Nov.

Eine chinesische Geschichte mit vielen wechselnden Bildern. Ein Gelehrter wird von der ihm in Gestalt einer schönen Frau erscheinenden Bienenkönigin mit ihrer Liebe verfolgt und steigt zu ihr in den hohlen Baum, der sie und den Schwarm ihrer Genossen beherbergt. Er vergißt Weib und Kinder, findet aber im Herbste den Aufenthalt unter der Erde doch um so weniger gemütlich, als die Bienen (das ist so ein Gesetz der Bienen und ihres Lebens) erstarren. Er verläßt also die liebestrunkene Königin, kehrt auf die Oberwelt zurück, findet aber seine Elisabeth, ich wollte sagen seine Frau nicht mehr am Leben: die Arme hat sich ohne Rücksichtnahme auf ihre Kinder umgebracht. Vielleicht ist das chinesisch, schön ist es auf keinen Fall. Da wird der Gelehrte natürlich ergrimmt. Er sucht die Schuld an der traurigen Geschichte aber nicht bei sich, sondern bei den Bienen, zündet den sie bergenden Baum an und würde nun von den aus ihrer Starrheit Erweckten unfehlbar getötet werden, wenn sich nicht ein mitleidiger Deus ex machina seiner erbarmte und die verstorbene Gattin zu neuem Leben erweckte. Aber die Uebeltäterin, die Königin, muß ihr Leben lassen. Zum Glück bewirkt Grete Wiesenthal einen Tod in Schönheit, durch den Duft einer wundervollen Blume. Nehmen wir das Märchen wie es ist und erkennen wir an, daß die Buntheit seiner Bilder gar wohl den Rahmen einer phantastischen Pantomime abzugeben vermag.

Clemens v. Franckenstein, der Münchener Intendant-Komponist, hat mit seiner Musik zu der Pantomime kein Meisterstück geliefert. Was ein schaffender Musiker erlernen kann, hat er gelernt, darüber kann kein Zweifel bestehen. Aber ihm geht die Gabe ursprünglicher Empfindung ebenso ab wie die Fähigkeit, scharf umrissene Motive zu ersinnen, aus denen sich ein stilistisch festgefügtes Ganzes aufbauen lassen könnte. Er bildet hier Motive von starker Naivität der Prägung, um im nächsten Augenblicke solche von einer gewissen Grobschlächtigkeit anzuwenden, etwas, das er mit Hilfe von allerlei Modernismen und nicht immer geschickter Instrumentation zu erreichen bestrebt ist; er ergeht sich bald in exotischen Klängen und Gängen, verwendet Quint- und Septakkordparallelen und schwelgt gleich darauf in einer verwaschenen Lyrik, die mit Modernität auch nicht das geringste zu tun hat; er bringt jetzt schulmäßige und dabei sehr fadenscheinige kontrapunktische Bildungen an, um bei einer anderen Gelegenheit sich einer übrigens sehr einfachen Leitmotivtechnik zu bedienen. Kurz und gut, die Arbeit hat keinerlei stilistische Einheit, ist das Resultat gewisser einseitiger Denkvorgänge, aber keineswegs aus tiefer Empfindung, wägendem Kunstverstand und Gestaltungskraft gezeugt, ist Kapellmeistermache, die ihr Heil in erster Linie in absonderlichen Klangwirkungen sieht, von jeder organischen Geschlossenheit aber ebenso weit entfernt ist wie von Schönheit und charakteristischer Kraft des Ausdruckes, die über ein bescheidenes Mittelmaß hinausginge. Das heißt letzten Endes, wir sehen auch hier wieder jenen, in seinen Mitteln überaus beschränkten Intellektualismus am Werke, dessen Vorherrschaft auf der Bühne der Gegenwart wir nun hoffentlich die längste Zeit ertragen haben.

Die Aufführung unter Mitwirkung von *Grete Wiesenthal* als Bienenkönigin war vortrefflich. Nach Entwürfen *Sven Gades* hatte Prof. *Kempin* Bühnenbilder von hoher künstlerischer Vollendung geschaffen. Die Aufnahme der Pantomime, die der Komponist selbst leitete, war eine gute.

W. Nagel.



Berlin. Es ist immer wieder das gleiche Gefühl der unerklärlichen Beklemmung, das uns zu Beginn eines neuen Musikwinters beschleicht: werden wir in der Lage sein, auch nur einem Teile der allabendlich auftretenden Künstlerpersönlichkeiten gerecht zu werden? Wird nicht auch über uns die Tyrannin Laune und Stimmung hie und da gebieten und uns manchen Abend weniger gut disponiert sehen? Immer wieder drängt sich mir der Vergleich mit den Kritikern anderer Kunstsparten auf; ich blicke mich vergeblich nach einem Analogon zu dem armen geplagten Musikreferenten der Großstadt um! Oder hat jemand schon von einer Schauspielpremieren-Rundreise oder gar schon von einer Kunstausstellungs-„Razzia" der Kritiker gehört? Ich werfe diese Fragen hier nicht etwa auf, um mich selbst zu rechtfertigen; ich erkläre sogleich freimütig, lange nicht „alles" gehört zu haben, und „wage" es dennoch, über das Musikleben in der Reichshauptstadt zusammenfassend zu berichten, kann ich doch wenigstens mit gutem Gewissen behaupten, jedesmal mit ganzer Seele und nicht bloß mit — halbem Ohr hingehört zu haben, wenn ich im Konzert gewesen bin. Grade die „Neue Musik-Zeitung", die mit so schönem Freimut den Kampf für allen Fortschritt, für alles im besten Sinne Zeitgenössische auf ihr Panier geschrieben hat, grade diese Zeitschrift sollte unermüdlich sich dafür einsetzen, daß es endlich einmal anders werde mit der musikkritischen allabendlichen Eilgaloppade durch die Konzertsäle! Nun gar seit Kriegsausbruch! Seit nun so und so viele Kritiker eingezogen sind und infolgedessen auf einem einzigen Kritiker oft die ganze Arbeitslast ruht! . . . Es würde zu weit führen, wollte ich dieses Thema hier erschöpfend behandeln; aber anschneiden mußte ich es wieder einmal und werde hoffentlich den Anstoß zu einer recht an- und selbst aufgeregten Diskussion über das hochwichtige Thema „Alle oder nur die wichtigsten Konzerte" und dann natürlich auch über das Thema: „Was nenne ich ‚wichtigste' Konzerte?" gegeben haben! Besonders heikel wird die Aufgabe für den Kritiker oft dadurch, daß Anfänger beiderlei Geschlechtes sich das Wohlwollen bezw. nur das Erscheinen der Kritik dadurch im voraus zu sichern glauben, wenn sie neue Tonwerke auf ihr Programm setzen, in der nur teilweise richtigen Voraussetzung, dadurch den vielbeschäftigten Kritikern mehr Anreiz zum Besuche ihres Abends gegeben zu haben. Immerhin ist es in Berlin doch einigen Sängerinnen geglückt, sowohl sich selbst wie den neuen Tondichtungen zu Ansehen verholfen zu haben. Ich möchte mit dem Vortragsabend der Berliner Sezession beginnen, weil dieses Konzert in den allerersten Teil des Musikwinters fiel. Da wurden von der, namentlich im Vortrag trefflichen *Johanna Behrend* neue Lieder von *Artur Willner* gesungen, recht kühne Kompositionen, die klanglich oft die Grenze des Möglichen hart streifen; der Komponist selbst trug dann mit dem stets für Neues empfänglichen,

ausgezeichneten Violinisten Karl Flesch eine eigene Violinsonate vor, die ein ziemlich starkes Talent; aber noch keine Abklärung bekundete. Die bekannte Gesangspädagogin *Willi Kewitsch* versuchte, für Gesänge von *Hermann Drechsler* Interesse zu erwecken. Interpretiert eine Meisterin wie *Elena Gerhardt*, von *Artur Nikisch* begleitet, neue oder doch unbekannte Lieder, so fließt der volle Strom des Miterlebens aus der Seele der Künstler so unmittelbar in die Brust des Hörers, daß ein Erfolg von vornherein sicher ist. *Paul Gräner*, der glückliche Musikdramatiker, ist auch als Liedertondichter ein fein und zart empfindender Musikmensch (? Die Schriftl.). Wehmütige Freude weckten die von innigster Volksliedfrische durchwehten Gesänge des allzu früh dahingewelkten *Erich J. Wolff*. Frau *Fischer-Maretzki* muß für ihren Freimut gedankt werden, mit dem sie für den genialen, aber im Trunk verkommenen Russen Mussorgski und seinen ganz wundervollen Totentanz eintrat. Die geniale Künstlerin führte auch nachgelassene Lieder von Fr. Gernsheim aus der Handschrift auf, Lieder auf Texte von Ricarda Huch, die der spezifischen Note Gernsheims nicht grade sehr gut lagen. Den Schluß machten dann Gesänge Max Regers, dem in diesem Winter eine wahre Hochflut von Gedenkpietät entgegenströmt, über die der Sarkastische sich wohl mit ein paar derben Witzworten Luft gemacht hätte! Vor allem ist hier jene gewisse Wahllosigkeit zu beklagen, die nun alles aufführt, wenn es nur den Stempel „Uraufführung" trägt; ich komme darauf noch zurück, möchte jetzt aber noch des österreichischen Komponistenabends gedenken, wie sie der neuerdings in Berlin stark hervortretende Wiener Musiker und Schriftsteller Dr. *Felix Günther* im Lessingmuseum veranstaltet; in Verbindung mit der rührigen Wiener Universal-Edition (die unter der zielsicheren Leitung des Herrn *Hertzka* in Oesterreich der Moderne den Weg ebnen hilft) führt Dr. Günther da unbekannte österreichische Tonwerke auf; ich hörte (von der etwas übertemperamentvollen *Meta Zlotnicka* vorgetragen) ansprechende, wenn auch nicht übermäßig persönliche Lieder von *Franz Mittler*, sowie ein, das Nationale nur als Untergrund behandelndes, äußerst frei und selbständig gestaltetes Klaviertrio von *Vitezlav Novák*. Seltsam archaistisch muten manche der Lieder des kürzlich so erfolgreich auf der Bühne hervorgetretenen holländischen Komponisten *Jan Brandts-Buys* an, die eine junge Künstlerin von unbestreitbarer Begabung und guter Erziehung, *Johanna Sello*, vortrug; der feinsinnige Lyriker *Eduard Behm*, der sich mit rührender Bescheidenheit in Berlin mehrmals wöchentlich als Begleiter betätigt, kam in diesem Konzert endlich wieder einmal als Schaffender mit sehr zart empfundenen, nur etwas breit deklamierten eigenen Liedern zu Worte. Für *Conrad Ansorges* Lyrik legte eine äußerst begabte Sängerin, *Helene Charlotte Schütz*, mit Erfolg eine Lanze ein. Seit den Zeiten, da in Wien ein eigener Ansorge-Verein für diesen nicht nur als Pianist sehr bedeutenden Liszt-Schüler wirkte, ist noch immer kein rechter durchgreifender Erfolg dieses Komponisten zu verzeichnen. Und doch zeugten diese Lieder wieder von der starken, durch Lisztsche Einflüsse hindurchgegangenen Persönlichkeit Ansorges! . . . Noch manche „neue" Töne hörte ich erklingen, so ein jugendlich übermütiges „Tonspiel" von *Kurt Schubert*, das der energische Dirigent *Hermann Henze* mit den Philharmonikern zum Erfolge führte, sowie ein noch gärendes Klavierquintett des gleichen Tonsetzers in einem Konzert *Hjalmar v. Damecks*, ferner namentlich ein von gutem Sinn für Klanghumor zeugendes burleskes Werk „Die Bremer Stadtmusikanten" von *Vinzenz Reifner*, sowie eine deutliche Wagner-Einflüsse verratende Tondichtung „Johannisnacht" von *Aug. Reuß*, beide von dem Münchener Dirigenten *Ludwig Rüth* tüchtig herausgebracht; aber das meiste von diesen Dingen, höchstens vielleicht noch die auf der Ganztonleiter aufgebauten, sehr aparten chinesischen Lieder *Woldemar Wendlands* ausgenommen, die *Adelheide Pickert* mit der ganzen Fülle ihres hellen Sopranes ausstattete — ist heute schon mehr oder weniger in mir verblaßt, im Gegensatz zu den neuen Werken, die uns die unlängst dahingeschiedenen Meister *Max Reger* und *Fr. Gernsheim* hinterlassen haben. E i n Werk ist mir als besonders rührend und groß haften geblieben: Gernsheims „Te Deum". Lag es an der herrlichen Aufführung durch die Singakademie unter Georg Schumann? Oder weht nicht doch wohl letzten Endes in dieser, so schlicht und echt an die Romantiker anknüpfenden und doch selbständigen Musik der große Zug echter Inspiration? Das Konzert, in welchem dieses schöne und edle künstlerische Testament eines sein Schöpferleben glücklich beendenden Vollblutmusikers erklang, enthielt als Hauptstück Liszts „Legende von der heiligen Elisabeth", ein Werk, das ich, seiner ganzen Anlage nach, immer nur von der Bühne herab rein und auch so dekorativ genießen kann, wie es von Liszt, schon in dem Herausarbeiten des mystisch-liturgischen Elementes, angelegt ist. Schumann zeigte sich hier wieder als der schönheitstrunkene, poesievolle Chorleiter, der, bei aller Bach-Pietät, im Grunde seines Herzens doch ein durchaus modern fühlender Musiker ist. Das betätigt er jetzt auch öfters dadurch, daß er als Pianist sich Kammermusikvereinigungen gesellt oder auch einen eigenen Kompositionsabend veranstaltet und sich da namentlich als ein Fugenkomponist von höchster Reife und schwungvoller Phantasie bewährt. — Einen sehr großen Raum nehmen die *Kammermusikabende* im Berliner Musikleben in diesem Winter mehr noch als sonst ein. Das ist ein treffliches Zeichen für das Erstarken des inneren Musikgeistes in dieser v o r dem Kriege so „unrastigen" Stadt. Nicht nur die bewährten Vereinigungen der Herren *Flesch*, *Schnabel* und *Becker*, die uns bisher zwei Abende voll echter Genüsse (darunter einen fesselnden Dvořák-Abend) bescherten, sowie das an die Joachimgenossen erinnernde *Klingler*-Quartett, sondern auch einige neue Quartette sind entstanden, unter denen ich dem *Fiedemann*-Quartett, dem an einem Abend *Richard Strauß* seine Mitwirkung lieh, unbedingt die Palme reiche. Durchaus reif und gefestigt ist auch bereits das Zusammenspiel der Damen *Ella Jonas-Stockhausen*, *Edyth v. Voigtländer* und *Lotte Hegyesi*, die ein Klaviertrio gebildet haben. Ein wenig ungleich verlief der Abend, an dem der Geiger *Ossip Schnirlin* das Andenken Max Regers durch ein Sonderkonzert ehren wollte und ein Klarinettenquartett, op. 146, den kammermusikalischen Schwanengesang des fruchtbaren Künstlers, aufführte, das einen seltsam mürrischen, nicht recht fließenden Charakter, zumal in seinen Ecksätzen, trägt (? Die Schriftl.); eine gewisse Hypertrophie im Modulatorischen ist diesem Werke, wie ja nicht wenigen Regerschen Schöpfungen, eigen, der nicht immer Herr seiner Inspiration war. Die „Großen" Konzerte *Nikischs*, *Weingartners* und *Strauß'* zeigten das gewohnte Gesicht; zu erwähnen ist, daß auch hier Nikisch das Andenken Gernsheims durch die Aufführung von dessen formvollendeter, aber ein wenig redseliger Tondichtung „Zu einem Drama" ehrte. Felix Weingartner, wieder stürmisch begrüßt, rief durch die Prachtaufführung der in seliger Reinheit erstrahlenden Eroica von Beethoven in uns die Erinnerung an die schönen Beethoven-Zyklen wach, die er überall und — in Paris in den „Festivals Weingartner" veranstaltete. Er führte in Berlin die Brüder *Feuermann* ein, die das tiefgründige Brahmssche a moll-Konzert für Violine und Cello den sehr brahmsverwöhnten Berlinern nicht durchaus zu Dank spielten; der (jüngere) Cellist übertrifft den geigenden Bruder in der Tat bereits ziemlich auffällig in der rein musikalischen Ausdeutung des Stoffes. Ein wie vorurteilsfreier Künstler Richard Strauß als Dirigent in seinen Symphoniekonzerten ist, bewies er durch die Aufführung von Karl Goldmarks schon etwas verblaßter Symphonie „Ländliche Hochzeit". Eigene Abende mit Orchester und Kammermusik veranstaltete, wie alljährlich, wieder der Stuttgarter Generalissimus *Max v. Schillings*; er war Gegenstand großer, herzlicher Ehrungen, ebenso auch Prof. *Panzner* (Düsseldorf), der mit dem Philharmonischen Orchester u. a. Beethovens „Fünfte" mit eigenster Durchdringung dieser unsterblichen Musik vorführte; *Artur Schnabel*, der Nimmermüde, verschönte diesen Abend durch den, hie und da etwas in Schubertische Zartheit umschlagenden, aber musikalisch vollendeten Vortrag zweier Klavierkonzerte des Bonner Meisters. *S. Ochs* hat das Winterprogramm seines Philharmonischen Chores mit einer vollendeten Aufführung der Missa solemnis eingeleitet. Schade, daß er den Lebenden gegenwärtig so selten zum Rechte verhilft! Schade auch, daß die Berliner Opernhäuser unter diesen lebenden Komponisten immer wieder, wie nach wie vor, die „Kassennamen" bevorzugen. Daß Eugen d'Alberts „Tote Augen", meines Erachtens das schwächste Bühnenwerk, das der Feder dieses so routinierten Theaterschreibers entflossen ist, am Deutschen Opernhause bei ausgezeichneter Aufführung einen Bombenerfolg erzielten, versteht sich von selbst! Der Kritiker kann in solchen Fällen nichts Besseres tun, als achselzuckend schweigen! . . . *Straußens* ganz in Musik schwelgende, umgearbeitete „Ariadne auf Naxos" hat am Kgl. Opernhause einen seltsamen Erfolg erzielt; es war ein halber Erfolg der Darstellung und ein halber des Werkes; das Publikum stand dieser nicht einheitlich gelungenen Verquickung eines Vorspieles „Theater auf dem Theater" mit einem aus Gluckischem Geiste erblühten, in modernster Symbolik verankerten Musikdrama — ziemlich ratlos gegenüber. Mir selbst ergeht es bei Strauß mehr und mehr so, daß ich einfach nur seine Musik, diese aus ursprünglichster Inspiration erstandenen Tonfluten, in mich hineinströmen lasse. Nicht daß ich als „unverbesserlicher Straußianer" (der ich durchaus n i c h t bin!) etwa Strauß gar mit Mozart auf eine Stufe stelle, wie das manche Kollegen im Uebereifer schon tun möchten; aber diese Ariadne-Partitur ist so mit Melodie- und Klangschönheit durchtränkt, daß nur ein verhärteter — Anti-Straußianer diese Schönheiten nicht fühlen kann! Warum sollten wir Musikalischen uns in diesen grausigen Zeiten nicht solche unschuldigen Privatgenüsse leisten können?

Artur Neißer.

*

Leipzig. *Ewald Sträßers* zweite Symphonie (d moll), die der noch teilweise in Sturm und Drang steckenden ersten, vor fünf Jahren in Hans Windersteins Philharmonischen Konzerten nach Leipzig eingeführten G dur-Symphonie im Gewandhause folgte, wurde nach glänzender Aufführung unter Artur Nikisch von dessen konservativ erzogenem Publikum recht warm aufgenommen. Führer der niederrheinischen, an Brahms geschulten Kölner „Neumelodiker" und — es klingt bitter genug — selbst schon zur Zeit Max Regers der einzige einigermaßen erfolgreiche deutsche Symphoniker, nimmt Sträßer auch in der Zweiten durch hervorragendes technisch-kontrapunktisches Können, geistige Zucht, gesundes Musikertum, kernige, ja gelegentlich fast elementare Rhythmik und sinnfällige Harmonik, weniger freilich durch durchgreifende und plastische Thematik unmittelbar für sich ein, wenngleich tiefere Spuren und dauerndere Erfolge immerhin auch seiner zweiten Symphonie noch versagt bleiben mögen. Die *Hegar*-Feier, die der ausgezeichnete Leipziger Lehrergesangverein (Prof. Hans Sitt) zum 75. Geburtstag des mit Hans Huber führenden deutschschweizerischen Meisters veranstaltete, verdient insofern besondere Beachtung, als sie neben Hegars wohl bleibendem Lebenswerk, den großen tonmalerisch illustrierenden und charakteristischen Männerchorballaden, auch den in Deutschland so gut wie unbekannt gebliebenen Hegar des Liedes und der Instrumentalmusik (Violinkonzert op. 3, gespielt von Hofkonzertmeister Reitz-Weimar, einem Schweizer und ehemaligem Schüler Sitts) zu Worte kommen ließ. Kaum zu seinem Vorteil. Ueber dem lang und mit weiten Intervallsprüngen ohne konzentrierte Melodieerfindung gesponnenen „unendlichen" Melodiefaden zerrinnt ihm die Liedform. Auch das Violinkonzert läßt in der Form einen klaren und sicheren inneren Aufbau vermissen, aber es ist, aus der Natur des Instruments herausgewachsen, geigerisch dankbar, jugendfrisch und liebenswürdig in der von Beethoven und Schumann zu Spohr und in die deutsche und französische Frühromantik zurückschauenden Melodik und warm in der durchweg sonnigen Empfindung. Das erste Konzert des *Dresdener Philharmonischen Orchesters* (*Edwin Lindner*) imponierte durch den, scharfen Widerspruch herausfordernden Mut, bewußt gesuchte Konkurrenz mit dem Gewandhause und Nikisch als unerreichtem Tschaikowsky- und Brahms-Dirigenten durch ein denkbar undeutsches Programm (Tschaikowsky, Verdi, Offenbach) zu verschlimmern, enttäuschte aber stark, weniger durch die Qualität des Orchesters als durch die Persönlichkeit des Leiters, einer organisatorisch glänzend bewährten, doch künstlerisch derben, unpoetischen und auf einseitig starre Taktstrichmarkierung gestellten Willensnatur. *Händels „Debora"* als vaterländische Massenaufführung (Leipziger *Riedel-Verein*, Chemnitzer Lehrergesangverein und dessen Frauenchor) steigerte Prof. *Franz Mayerhoff*-Chemnitz mit der schlichten Ruhe des berufenen, vielleicht weniger auf fortreißenden großen Zug als auf wundervolle polyphonische Klarheit, wärmste Hingabe und technische Sorgfalt dringenden Chorführers von erstem Rang in den großen Priester- und Kampfchören zur erhabenen Monumentalität musikalischer Holzschnitte (Solisten: Else Siegel, Martha Oppermann, Kammersänger Emil Pinks, Opernsänger Hans Müller). Der von seiner Dirigentin mit männlicher Energie geführte *Adelheid Bauermeistersche Frauenchor* spendete einige drastische Beethovensche Kanons, die das Unmittelbare genialer Künstlerlaune mit dem Vorteil glänzender Chorübungsstücke verbinden (obwohl derartiger reiner Vokalsatz nicht Beethovens eigenstes Feld war) und Draesekes Osterszene aus Goethes „Faust" (herrlich von Kammersänger Alfred Kase gesungen): tief erlebte, aber rein geistige und spröde Gedankenkunst. *Hermann Zilchers* madrigalisches *„Deutsches Liederspiel"* hob das neugegründete, vortreffliche Leipziger Vokalquartett Rosenthal aus der Taufe. Zilcher gibt frische und natürliche, im Besten und Wesentlichsten bei aller modernen, Neu-Münchener Fassung auf Brahms und Schumann gegründete Gesangsmusik, schlagend im Humoristischen (Quartettfuge des fröhlich zechenden Musikus!), tiefinnerlich und bis zur Größe packend im Tragischen (Frommer Soldaten seligster Tod — Es ist ein Schnitter), von lebendigstem Naturgefühl und blühendstem Quartettklang. Die ermüdende Reihe von Liederabenden, in die sich das außer-gewandhäuslerische Leipziger Musikleben in diesem Winter auflösen zu wollen scheint, brachte eine Reihe Ur- und Erstaufführungen neuer Lieder: frostige und blutleere moderne Reflexionen des Berlinischen Komponisten von „Don Juans Abenteuer", *Paul Gräner* (Elena Gerhardt), talentvolle Regerische Stimmungslieder *Hermann Ungers* (Anna-Marie Lenzberg), Brahmsische des jungen Straube-Orgelschülers *Willy Mehrmann* (Rosel König), geistig scharf durchdachte und musikalisch ehrlich, sanglich, einfach und warm gefaßte *Andreäs* (Tilla Schmidt-Ziegler), eines jüngeren (pseudonymen) Alemannen, dessen kernhafte Soldatenlieder Breitkopfs im vorigen Jahre herausbrachten. Unter den wenigen Pianisten — im Gewandhause der geschmackvolle, doch mehr nüchtern-glatte als persönliche Berliner *Paul Goldschmidt* und der hinreißend poesie- und schwungvoll romantisch nachdichtende Leipziger Lisztinterpret Prof. *Josef Pembaur* jun. (Liszts A dur-Konzert) — hatte einzig wieder die technisch eminente österreichische Temperamentvirtuosin Laura Rappoldi-Kahrer (Witwe des Dresdener Hofkonzertmeisters Rappoldi und ehemalige Schülerin Liszts, Bülows, Henselts) im „Verein Leipziger Musiklehrerinnen", eine Gruppe Zeitgenossen auf dem Programm gebildet: zwei jüngere Oesterreicher, *Ernst Toch* mit einem famosen Brahmsischen Scherzo und dankbaren „Schmetterlingen", *Fritz Leeder* mit hübschen, Schubertisch beschaulichen Tanzskizzen im Ländlerstil, *Walter Niemann* mit den durch Camoëns' altportugiesische Lusiaden angeregten, episch-heroisch gestimmten Variationen über ein eigenes Thema, op. 25, und zwei Nocturnen (Alhambra, op. 28, Singende Fontäne, op. 30). Karl Reineckes ehemaliger Meisterschüler und Klavierprofessor am Kgl. Konservatorium *Fritz v. Bose*, der mit dem sanft beseelten und ungemein zarten hohen Sopran *Marie Schlesingers* konzertierte und einen ganz seltenen Schubert (Fantasie-Sonate op. 78) mitbrachte, erinnerte mit drei neuen Charakterstücken, einem famosen, in der Dissonanzbehandlung modernen und mehr nach „Osten" weisenden „Glockenstück" (Präludium auf Untertasten), einer durch imitatorische Feinheiten der Stimmführung bestechenden „Abendstimmung" und einem prächtigen, rhythmisch lebendigen Scherzo-Jagdstück etwa in Hellers Art an seine gesunde und sicher auf klassisch-romantischem Grunde entwickelte Klaviermusik. Ein *Rokoko-Abend* von *Lieselott* und *Conrad Berner* war durch Farbe (altes Kostüm) und Klang (Viola d'amour, Violine, Laute und ihre Verbindungen untereinander und mit Gesang) auf den Charakter liebenswürdiger Unterhaltung durch „Salonkunst des 18. Jahrhunderts" gestimmt. Das historische Gewissen, das sich bei dem mehr nach klanglich-musikalischen als nach geistig-charakteristischen Gesichtspunkten geschehenen unvermeidlichen Stilgemisch in Lautenbearbeitungen von Klavierliedern mit kontrapunktierender Viola d'amour oder tonmalerische Lichter aufsetzender Violine kräftig regte, erblickt darin lediglich einen musikalisch übrigens sehr hübsch und liebenswürdig gelungenen Versuch, das alte empfindliche Cembalo durch leichter „fahrbare" Hausinstrumente jener Zeiten zu ersetzen und den Reichtum des älteren deutschen Liedes durch öffentlichen Vortrag unserer Hausmusik zurückzugewinnen. *Bruno Tuerschmann*, der Sohn des alten berühmten Dresdener Rezitators und Mitteldeutschlands bester Rezitator, sprach zu tiefem Eindruck Tennysons „Enoch Arden", zu geringem Uhlands „Schloß am Meere" zu Rich. Strauß' melodramatischer Musik, die in der letztgenannten kurzen, völlig undramatischen Ballade lediglich ein modernes melodramatisches Stimmungsbild zu Lisztschen Harfenklängen bereits im „Meere" Straußisch impressionistischer Farben und Lichter sich spiegeln läßt. Dem Organisten an St. Matthäi und seinem jahrzehntelangen Gesanglehrer Kgl. Musikdirektor Prof. *Moritz Vogel* bereitete das Kgl. Lehrerinnenseminar eine kleine nachträgliche 70. Geburtstagsfeier, die den bescheidenen hochverdienten Meister musikalischer Jugendlehre im „freien", nicht „instruktivem" Schaffen als formvollen Nachromantiker und treuen Jünger des volkstümlich-schlichten Schumann in freundlicher bürgerlicher Hausmusik (Klaviersachen, Duette, Lieder, Frauenterzette) zeigte. Die bedeutenden Toten dieses Jahres — Reger, Gernsheim — fanden angemessene Würdigung, wobei freilich befremden mußte, daß das Große Konzert für einen so eng mit Leipzig verwachsenen Meister wie Reger mit der Orgelfantasie über „Wie schön leucht' uns der Morgenstern" *(Karl Straube)*, Liedern *(Elisabeth Ohlhoff)* und Mozar-Variationen nur einen halben Abend übrig hatte und seine eigentliche Würdigung den Kammermusik-Genossenschaften (Gewandhaus-, Klingler-Quartett), den Thomanern und den Organisten überließ.

Eine ganze Leipziger Musikwoche gehörte *Eugen d'Albert*. Der einst größte Pianist hatte im Großen Konzert und in der Kammermusik des Gewandhauses trotz seiner naturalistisch-brüchigen Technik in Brahms' d moll-Konzert und Liszts h moll-Sonate einzelne große Momente und, kraft seines berühmten Namens, großen äußeren Erfolg, wenngleich für den, der sich dadurch weder einschüchtern noch hypnotisieren läßt, die Akten über den heute nur noch die kolossalische pianistische Ruine darstellenden d'Albert von einst längst und mit bitterem Nachgeschmack vergeblich gehäufter gewaltsamer Suggestionsversuche geschlossen sind. Ebenso der gefeierte Dirigent des „Tiefland", seiner besten und einzig bleibenden Oper, im Stadttheater. Nicht minder der Komponist der „Toten Augen", die Operndirektor *Otto Lohse* mit *Gertrud Bartsch* und *Alfred Kase* in den Hauptrollen des äußerlich so ungleichen römischen Gesandtenpaares zu wunderschönem Bühnenbild ganz hervorragend herausbrachten. Musikalisch lediglich ein viel schwächerer Abguß der mit leuchtenden, dicken und sinnlichen Klangfarben aufgetrage-

nen „Tiefland“-Musik, besitzt das Werk bei viel geringerer Erfindung und künstlerischer Arbeit, bei allem Unmöglichen und Skrupellosen in der Charakterzeichnung der Blinden in dem Einzug und Wunder Jesus' in Jerusalem jene starken kinodramatischen Momente, deren der Filmdichter Hanns Heinz Ewers sich natürlich von vornherein versah. Doch auch hier, in der Sonnenaufgangs-Pastorale des Vorspiels, in der scheußlichen Würgeszene (Galba) bleibt die Aehnlichkeit mit dem „Tiefland“ unmöglich zu verkennen.

„Das goldene Netz“ hat ein Liebling der Leipziger Operette, der österreichische Tenor und mit ihm wenig glücklich in Nachfolge Offenbachscher „Antiken“ debütierende Operettentextdichter *Walter Grave*, über die Leipziger ausgeworfen. *Karl Engel* für den Text und der namentlich durch feine Salonstücke im Kubelik-Repertoire bekannte Wiener *Franz Drdla* für die Musik haben ihm dabei geholfen, und das Ganze erlebte die typische Leipziger Sonnabend-Operetten-Uraufführung. Es ist ein an sich dankbar begrüßenswerter Versuch, textlich und musikalisch aus dem schmutzigen Sumpf der Neu-Wiener oder Berliner Walzer-, Variete- und Zirkus-Operette herauszukommen. Drdlas Musik ist rhythmisch pikant, melodisch süß und sangbar, harmonisch nicht ohne aparte Reize, in Instrumentation und Stimmführung freilich auch die unverkennbare Gabe eines Geigers.

Was Leipzig noch sonst an ausgezeichneten auswärtigen reisenden Sängerinnen, Sängern, Pianisten und Geigern besuchte, bedarf, weil für alle größeren deutschen Musikstädte gleich, keiner Mitteilung. Es sei aber an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich betont, daß der musikalische Chronist ihrer im allgemeinen nicht und im besonderen nur dann Erwähnung tut, wenn ihr Programm, ihr Bestreben, „den Lebenden ihr Recht“ werden zu lassen, dies fordert. Vor der Sündflut eitlen persönlichen Inszenierens, törichten Zurschaustellens des mehr oder weniger großen eigenen Dilettantismus — mit Namen: Musikalische Wohltätigkeit — verhüllt er für immer schaudernd sein Haupt.

Dr. Walter Niemann.

*

Baden-Baden. Ein musikalischer Sommer, nicht zu reich gesegnet an allerhand Konzertbegebenheiten, liegt hinter uns. Denn die städtische Kurverwaltung mußte von ihrer ursprünglichen Absicht, sämtliche Beethoven-Symphonien im Lauf der Monate zu bieten, absehen und sich auf gemischtere Vortragsfolgen einlassen, da das Publikum nicht recht mitgehen wollte und die Konzertveranstalter hier stärker als sonstwo von solchen Geschmacks- und Fremdenrücksichten abhängig sind. Trotzdem kann man gerade der vom städtischen Orchester unter Kapellmeister *Paul Heins* Leitung geleisteten Arbeit eine gewisse Anerkennung nicht absprechen, wenn auch infolge des bekannten Streites mit den Verlegern die Auswahl der Werke auf ein Mindestmaß alter Musik beschränkt blieb. Es ergibt sich daraus, auch im Zusammenhang mit der durch den Krieg notwendig gewordenen Einstellung von minderwertigen Kräften, leider eine Unterschätzung der tatsächlichen Leistungen, die mit der von früheren Zeiten her gewohnten Musikpflege nicht im Einklang stehen und nach der Teilnahmslosigkeit des Publikums zu urteilen leider auch beweisen, daß ein Badeort wohl ein gesuchter gesellschaftlicher Nährboden sein kann, dem Musiker aber keine anregenden Schaffensbedingungen und gesunde künstlerische Verhältnisse zu bieten braucht. Wo so die kräftigen Reibungsflächen fehlen, gehört immerhin ein starker Persönlichkeitswille dazu, in bescheidenem Umfange wenigstens sich zu betätigen. Und daran haben es die Kurverwaltung und der Orchesterleiter nicht fehlen lassen. Abermals kam *Eugen d'Albert* zu uns und spielte mit starkem Erfolg sein Klavierkonzert E dur No. 2. Interessanter war, nachdem d'Albert noch die Wandererfantasie nach der Seite reinsten Artistentums hin gespendet hatte, die Bekanntschaft mit eigenen Orchesterstücken unter seiner Leitung, von denen namentlich die Ouvertüre zum „Improvisator“ kräftigen Beifall zu verzeichnen hatte. Auch einer, der die Wechselwirkung zwischen Musiker und Gesellschaft in seiner Art ausbeutet, ist *Wilhelm Backhaus*. In Beethovens Klavierkonzert Es dur gelang es ihm zwar nicht, schlechthin Neues zu entwerfen, dafür zeugten aber die beiden Schubert-Impromptus von Eleganz und selbstbewußter Grazie. Mit der Wahrnehmung, daß die gegebene musikalische Form allerlei Freiheiten zuläßt — auch ungewöhnlicher Art, folgte man an einem andern Abend dem Mendelssohn-Konzert, das Professor *Felix Berber-Credner* vortrug, zeitweise mit sehr schönem Ton und großer Technik, aber durchaus verhetzt, nervös und kaum mehr lebensfähig in solch gewaltsamer Veränderung, der sich übrigens das Orchester recht geschickt anzupassen verstand. Keinem Widerspruch begegnete sodann seine Interpretation einer Solosonate von Max Reger. Er schien ganz darauf bedacht, alle Schönheiten herauszuholen und hatte dementsprechend auch Erfolg, was für den Komponisten wie für seinen Ausführenden gleichermaßen ehrend ist. Reger, auch der tote Meister, hat im Konzertsaal noch immer einen schweren Stand. Das zeigte wieder eine Gedächtnisfeier, die allerdings nur eine nicht ganz glückliche Auslese der Lieder aufwies, also keineswegs der Totalität seiner Bedeutung gerecht wurde. Trotzdem schien der Abend, mit dem Generalmusikdirektor *Wolfrum* (Heidelberg) wie so oft Pionierdienste leisten wollte, ausschließlich an die Persönlichkeit der Sängerin (*Eva Lißmann*, Berlin) gebunden, die das Lebensfähige des Regerschen Liedstiles klangschön und hochgeistig herausstellte. Mehr Anziehungskraft auf das liebe Publikum übte ein Wagner-Konzert von *Ottilie Metzger* und dem Bariton *Lattermann* aus. Das Gesangselement war auch in anderen Konzerten vorherrschend. So kam *Mientje Lauprecht van Lammen* (Frankfurt), ihre sonst im Oratorium mitschaffende Kraft auch in Liedervorträgen zu erproben, von denen ihr besonders Wolf- und Pfitzner-Sachen gelangen. Mit Strauß-Liedern ersang sich *Sigrid Hoffmann-Onegin* starken Beifall, nachdem sie sich mit der Cosi fan tutte-Arie: „O verzeih' Geliebter“ sehr vorteilhaft eingeführt und namentlich mit Onegins hier noch unbekanntem „Asraël“ auf eine neuschöpferisch Bemerkenswertes gestaltende Kraft hingewiesen hatte. Nicht auf der alten Höhe konnten sich Liedvorträge von *Emma Bellwidt* (Frankfurt) halten. An ihrer Stimme sind Wandlungen der Zeit festzustellen. Etwas selten Gehörtes bot sie allerdings mit „O hätt' ich Jubals Harfe“ aus dem Josua, wozu *Straube* (Berlin) die Orgel spielte. Der hervorragende Organist stellte mit der ihm eigenen — vollkommenen — Tradition die schöpferischen Elemente unserer elektrischen Konzertorgel in neue Beleuchtung und ließ die unmittelbare Machtfülle so großgedachter Kompositionen wie Liszts Fantasie und Fuge „Ad nos ad salutarem undam“ ungehindert ausströmen. Zum zweiten Mal konzertierte auf der gleichen Orgel *Arno Landmann* (Mannheim) mit der ihm persönlich gegebenen virtuosen Gestaltungskraft, die die früher gehörten Vorträge von *Walter Scharwenka* (Berlin) etwas in den Schatten stellte. Besonderen Anklang fand der Münchener Tenorist *C. Ludwig Lauenstein*, dessen stimmliche Mittel durch die Ungunst des Kriegerhandwerks keineswegs gelitten haben, ihn im Gegenteil heute schon zu einem unserer besten Konzertsänger befähigen. Das erstemal — mit Kapellmeister *H. Raucheisen* (München) am Flügel — brachte er Lieder von Schubert bis Strauß zum Vortrag, das andere Mal meist neue Sachen von dem begabten rheinischen Komponisten Konrad Ramroth, wirksame Stücke von Bittner und neue Gesänge Weingartners. — Außergewöhnliches bot das *Elly-Ney-Trio* mit einem Kammermusikabend, der über der im Zusammenspiel schlechthin bewundernswert gestalteten Materie die Umwelt vergessen ließ. Geistig weitaus dominierend *Elly Ney* selbst, die zwischen einem Beethoven- und Brahms-Trio die Appassionata wuchtig aufleben ließ, aber auch *Willy van Hoogstraten* (Violine) und *Fritz Reitz* (Cello) vor eminenten Vorzügen. — Eigenartig, ja einzigartig war zu guter Letzt ein bulgarischer Abend, der nach einem über die wirtschaftlichen und politischen Verhältnisse orientierenden Vortrag dem Dirigenten der Sofioter Oper Gelegenheit bot, uns mit der Nationalmusik seiner Heimat bekanntzumachen. Da Herr *Stefan Stefanoff* der einzige moderne Tonsetzer Bulgariens ist, konnte er nur eigene Kompositionen zum Vortrag bringen, die ihren nationalen Charakter nicht verleugnen, aber auch zeigen, daß die Jungbulgaren in der deutschen Schule sich tüchtig umgesehen haben. Für Stefanoff ist Strauß das große Vorbild, dem er in Symphonien, Verarbeitungen bulgarischer Volkslieder und Volkstänze nachstrebt. Seine Fähigkeiten als Dirigent sind bedeutend, nicht nur für die Wiedergabe der eigenen Werke, sondern auch für fremde — deutsche — Musik. Er spielte zu Anfang des Konzertes die Oberonouvertüre; übrigens ist Weber der einzige Deutsche, der bis zur Sofioter Bühne vorgedrungen ist mit seinem Freischütz! *Hans Schorn.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Heinrich Teweles*, der rühmlichst bekannte Direktor des Königl. Deutschen Landestheaters und des Neuen Deutschen Theaters in Prag, feierte seinen 60. Geburtstag. Als Nachfolger Angelo Neumanns läßt auch er der Oper besondere Pflege angedeihen. Ein großes Verdienst ist es, daß er *Alexander v. Zemlinsky*, einem der bedeutendsten Dirigenten der Gegenwart, die Leitung der Oper und der Philharmonischen Konzerte anvertraut hat. *E. St.*

— Am 23. November vollendete der Flötist *Wilhelm Barge* in Hannover sein 80. Lebensjahr. 1836 zu Wulfsahl geboren,

trat er 1854 als Flötist in das damalige Leibregiment in Hannover ein und war später 1861—67 als erster Flötist in der Hofkapelle in Detmold tätig. 1867 wurde er für das Gewandhausorchester in Leipzig verpflichtet und 1895 pensioniert. Seinen Beruf als Lehrer am Königl. Konservatorium, dem er seit 1882 angehörte, übte er jedoch noch lange aus; dann zog er nach Hannover. Barge veröffentlichte eine Flötenschule, sowie eine große Anzahl Bearbeitungen klassischer und moderner Stücke für Flöte und Pianoforte. *H. M.*

— Der Tanz beginnt, die Getreuesten, Erlesensten sind berufen worden. Diesmal in Wien. Weil es sich gerade so machte. Wäre die Zeit nicht so weit vorgeschritten gewesen, würde wohl Hofrat Dr. Dillmann nach Garmisch-Partenkirchen berufen worden sein. Oder freiwillig gereist sein. Denn was tut ein Schriftsteller nicht, wenn er ein Feuilleton über ein neues Werk von *R. Strauß* schreiben kann! Es kommt freilich darauf an, was es für ein Schriftsteller ist. Ich täte es nicht. Also kurz und gut: Die ersten Nachrichten über „Die Frau ohne Schatten" sind heraus! Welt erschauere in Ehrfurcht! Ein orientalisches Märchen. Fehlendes Kinderglück einer Prinzessinnen-Ehe. Ein roter Falke als Prophet. Eine listige Amme, die eine junge Frau aus dem Volke zum Verzichte auf das „ursprünglichste weibliche" Talent — zugunsten der Prinzessin bewegt. Die Prinzessin ist erst einverstanden, dann aber nicht mehr. Nur wenn sie ein Kind hat, kann eine auf ihrem Vater lastende Blutschuld gesühnt werden, sagt der rote Falke. Und — nun kommt das sittliche Motiv: um den Preis will die Prinzessin von dem ganzen Handel nichts wissen. So viel Edelmut rührt das Schicksal: Glanz umleuchtet die Prinzessin, die jetzt plötzlich einen Schatten wirft. Den Schluß macht ein mystischer Chor ungeborener Kinder. Namentlich die damit gestellte Aufgabe muß Strauß gereizt haben.

— *Walter Courvoisier* (München hat ein vieraktiges Musikdrama „Lanzelot und Elaine" vollendet.

— *Engelbert Humperdinck* arbeitet an einer dreiaktigen Oper „Gaudeamus igitur".

— „Der Leiblakai" betitelt sich eine neue Operette von *Walter Schütt.*

— *Fritz Müller von der Oker* hat eine Oper „Die Nilbraut" beendet. Dichtung von *H. Sönst.* Die Handlung spielt zur Zeit der Pharaonen. Twea, die Nilbraut, soll nach dem Spruche der Priester als Opfer für die Gottheit in den Nil gestoßen werden, wird aber im letzten Augenblick, da der Nil zu steigen beginnt, dem Leben erhalten. So ist's recht: nur nichts Deutsches!

— *Oskar Nedbal* hat seine neueste Operette „Die schöne Saskia" betitelt.

— *Strauß'* „Rosenkavalier" wurde in Kopenhagen bei dreifach erhöhten Preisen (selbstverständlich!) mit mäßigem Erfolge zum ersten Male gegeben. Wie die Vossische Zeitung berichtet, schreibt Ch. Kjerulf in „Politiken": „Zum erstenmal sahen wir hierzulande einen Richard Strauß auf der Bühne und zum erstenmal ist es sicher vielen klargeworden, daß er ein Genie ist." Alle aber sind eines Lobes über „die einzig dastehende, geniale Instrumentationskunst" von Richard Strauß und feiern ihn darin als den Bahnbrecher, als das Genie.

— *Robert Kahn* hat sein 63. Werk „Gesänge aus ernster Zeit" beendet (Friedrich Hofmeister, Leipzig). Der Reinertrag soll für die Kriegsbeschädigten verwendet werden.

— *Werner Wolff* wurde als erster Kapellmeister der Hamburger Volksoper verpflichtet.

— *Marie Götz* hat die Mecklenburg-Strelitzsche Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— Der Kammersängerin *Elisabeth van Endert* und dem Pianisten Professor *Mayer-Mahr* wurde vom Fürsten von Lippe-Detmold die goldene Kriegsehrenmedaille am weißen Bande verliehen.

— *Heinr. Platzbecker, Dresden,* erhielt vom König von Sachsen das *Kriegsverdienstkreuz.* Von den Kriegsliedern des Komponisten, unseres langjährigen Mitarbeiters, haben besonders „Wenn die Landwehr kommt", „Mädchenlied 1914", „Slap min Kind", und „Deutschland-Oestreich, Hand in Hand" weite Verbreitung gefunden.

— *Lilly Hollatz-Berner* ist als Lehrerin der Ausbildungsklassen für Klavier ans Städtische Konservatorium zu Duisburg berufen worden.

— *Marianne Alfermann* von der Königl. Oper wurde der Frankfurter Oper auf fünf Jahre von Herbst 1917 ab verpflichtet.

— *Ernst Wendel* (Bremen) hat die Kriegsdekoration vom Roten Halbmond und das österr. Ehrenzeichen erhalten.

— *E. d'Alberts* „Tote Augen" sind nun auch im Deutschen Opernhause in *Charlottenburg* gegeben worden. Der Text hat einige — nötige — Aenderungen erfahren, wodurch das Ganze entschieden gewonnen hat. Die Oper ist an vielen Bühnen angenommen worden (Verlag Bote & Bock, Berlin).

— *O. Neitzels* „Richter von Kaschan" hat im Krefelder Stadttheater Eindruck gemacht.

— *Eva Bernstein,* eine junge Geigerin aus München, hatte im zweiten Symphoniekonzerte in Mainz großen Erfolg. Von *Ewald Sträßer* (Köln) kamen gleichzeitig wertvolle „Frühlingsbilder" zur Aufführung.

— Die Dr.-Straßmann-Aktiengesellschaft, Chemische und Nährmittelfabrik (Berlin), hat aus ihren weiblichen Angestellten den „*Straßmannschen Frauenchor*" gegründet; Leiter des bereits über 100 Mitglieder zählenden Chores ist *A. N. Harzen-Müller.*

— Dr. *Ernst Lech* in Leipzig tritt für die Begründung einer *Akademie für Theaterwissenschaft* ein, deren Arbeitsgebiet Geschichte und Aesthetik des Theaters sowie die wissenschaftliche und praktische Schulung von Theaterfachleuten wäre.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— *Franz Monhaupt,* Komponist der Volksoper „Der Graf von Gleichen", der Oper „Schwedennot", eines Klavierquintettes, einer Orchestersuite, vieler Chöre, Lieder, Klavierstücke usw. ist 63 Jahre alt in *Leipa* gestorben. Er stammte aus Jäckelstal-Friedland, wo er am 29. August 1854 geboren wurde. Auch als Gesangspädagoge hatte Monhaupt einen Namen.

— In Cincinnati starb 51 Jahre alt *Johannes Miersch.* Schüler Rappoldis in Dresden sowie Abels und Rheinbergers in München wirkte Miersch als vielbewunderter Geiger in allen möglichen Ländern.

— Aus *Seoul* wird der Tod *Franz Eckerts* gemeldet. Der Kapellmeister der japanischen Flotte und Lehrer der Kaiserl. Hofkapelle ist etwa 1875 nach Japan gekommen und hat durch Fleiß und Intelligenz der europäischen Musik bald Eingang verschafft. 1879 komponierte Eckert die japanische „Kimigayo"-Hymne, das heutige Nationallied Japans, das die Weise des Amerikaners Fenton ersetzte.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Dresdener Hofoper wird *Wolf-Ferraris* prächtige Oper „Susannens Geheimnis" wieder in den Spielplan aufnehmen. Daß sich die deutsche Bühne wieder dieses ehrliches Freundes Deutschlands erinnert, ist erfreulich.

— *Friedrich Weigmanns* Oper „Der Klarinettenmacher", die vor dem Kriege schon in Hamburg und Bamberg gegeben wurde, weckte in Elberfeld unter des Komponisten Leitung starken Beifall. Kruses Dichtung ist gut, Weigmanns Musik wird sympathische Schlichtheit nachgerühmt.

— Im *Böhmischen Nationaltheater* in Prag wird die Oper „Karlstein" von *Vitezslav Novák* zur Uraufführung vorbereitet.

— *Eduard Zuckmayers* Musikmärchen „König Drosselbart" (Dichtung von L. und R. Bamberger) wurde vom Hamburger Stadttheater erworben.

— In Würzburg steht die Erstaufführung von *Ph. Rypinskis* Oper „Die Brautnacht" (Dichtung von W. Stuhlfeld) bevor.

— *Ludomir Rozyckis* Oper „Eros und Psyche" wird in Breslau zur Uraufführung kommen.

— In *Dresden* ist *Tschaikowskys* „Eugen Onégin" wieder aufgeführt worden. Das schöne Werk fand gute Aufnahme.

— In Dresden kam die Operette „Die schöne Exzellenz" von *B. Sternberg* zur Uraufführung.

— *Heinz Lewins* Operette „Morgen wieder lustik" wurde im Schumann-Theater in Frankfurt a. M. gegeben. Der hübsche Stoff hätte sich zu einer komischen Oper verwerten lassen.

— *Lehárs* Operette „Der Sterngucker" hatte im Zentraltheater in *Dresden* bei ihrer deutschen Erstaufführung rauschenden Erfolg. Die Partitur ist um vieles schwächer als die der Werke, mit denen Lehár sich seinen Namen machte.

— Das erste städtische Symphoniekonzert unter *Fritz Busch* brachte die Uraufführung einer Symphonie des Geigers *Adolf Busch.* Das Werk fand starken Beifall.

— Von *Gerhard v. Keußler* sind die Tonwerke „Der Einsiedler", symphonisches Gedicht, und eine Symphonie in A dur in Prag unter *Jul. Buths* (Düsseldorf) zur Uraufführung gelangt.

— In *Augsburg* hatte in einem Konzerte des *Oratorienvereins* die Symphonie in e moll von *Erich Wolf Degener,* deren Uraufführung in Graz stattgefunden hat, vollen Erfolg.

— Im zweiten Kölner Gürzenich-Konzerte erzielte *B. Sekles'* viersätziges neues Orchesterwerk „Die Temperamente" einen starken Erfolg.

— In der „Motette" der Thomaskirche zu *Leipzig* kam Psalm 130 (op. 21) für Chor und Soloquartett von *Th. Raillard* zur ersten Aufführung.

— Im „Merker" (VII, No. 21) teilt Dr. *F. A. Soukup* (Prag) einiges über die Aufführung von *Leos Janáceks* Oper „Jeji pastakyna" (Ihre Stieftochter) mit, die vor 12 Jahren in Brünn durchfiel. Das Libretto (von G. Preiß) ist in Prosa geschrieben. Janáceks Oper ist nicht eigentlich Gesang; sie will nur von der Musik begleitete Sprache sein. Der Komponist selbst schreibt: „Ich habe die Sprache, wie sie bei täglichem Umgang gesprochen wird, gehört. Und da kam ich zur Ueberzeugung, daß die Sprache für sich selbst alle Merkmale der Musik hat. Jede Silbe hat ihre eigene Höhe, ihre besondere Betonung, sie hat auch ihren eigentümlichen Timbre. Der Komponist braucht also nichts anderes, als die Sprache, welche so, wie sie ist, eine Melodie darstellt, durch die Noten aufzuzeichnen und mit der Orchestermusik zur größeren Plastizität zu begleiten." Ob Soukup im Rechte ist, von dem Werke zu sagen, es bedeute in gewissem Sinne eine tiefgreifende Reform, muß abgewartet werden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Die Legende von der heiligen Elisabeth.* (Erinnerungen aus alten Tagen.) Eine Festgabe ganz eigener Art war es, die sich *Georg Schumann* zu seinem 50. Geburtstage selbst bescherte, die erste Aufführung von Meister Liszts Oratorium „Die heilige Elisabeth" durch die Singakademie — Berlin. Durch die glänzende Darbietung dieses auch heute noch gleich wunderbar wirkenden Tonwerkes hat Schumann eine alte Kunstschuld Berlins endlich getilgt. — Die erste Aufführung des Werkes fand, wie bekannt, unter Liszts eigener Leitung auf der Wartburg zur Feier der Wiederherstellung derselben in Gegenwart einer glänzenden Versammlung, der Gäste Großherzogs Carl Alexander, statt. Die gesamten musikalischen Vorbereitungen dazu hatte der damals in Eisenach am Seminar wirkende junge Müller-Hartung geleitet. Unter seiner Führung fanden auch die späteren Aufführungen in Eisenach, Weimar, Leipzig u. a. O. statt. Das weihevolle Werk trat dann seinen Siegeslauf durch die Welt an. Müller-Hartung wurde als Professor der Musik nach Weimar berufen, wo der einzige, reichbegabte Musiker eine rege, ungemein vielseitig fruchtbringende Tätigkeit entfaltete. So erweckte er die unter Monhaupt selig entschlafene Singakademie zu neuen Taten, und führte mit seinem neugefügten kunstbegeisterten Chorkörper zunächst die „Heilige Elisabeth" in Weimar und auswärts, teilweise unter des Meisters eigener Leitung auf. Hier war es, wo ich erstmalig, als „Blondkopf", wie mich der Professor bezeichnete, im Chor begeistert mitsang. Ich war mit meinem absoluten Gehör ein totsicherer „Treffer" und sang bis zum hohen C hinauf. Später, als ich in die Musikschule eintrat, begrüßte mich Direktor Müller-Hartung in Erinnerung der früheren guten Leistungen des „Blondkopfes" in herzlichster Weise. Begeisterung für die Sache, für die Schönheiten der aufzuführenden Tonwerke, verbunden mit natürlicher Herzlichkeit in allem Persönlichen, in Proben und im Umgang, das war es, was damals diesem seltenen Mann aller Herzen gewann. Wir alle hingen mit begeisterter Hingabe an diesem unserem geliebten Führer, „unserem Professor", und gingen für ihn durchs Feuer. So fand er in Weimar ein sehr geschmeidiges, williges Material vor für seine Bestrebungen Bestes darzubieten, wie keiner seiner Vorgänger und — Nachfolger. Weimar, seitdem und heute noch recht dürftig versorgt mit großen chorischen Aufführungen, stand damals im Zenit seines Glanzes darin. Zu den großen Konzerten Müller-Hartungs in der Stadtkirche kamen Scharen von Musikkennern und -liebhabern aus der Umgebung Ilmathens, ja aus den Musikstädten Deutschlands und des Auslandes. Besonders an den großen Tonkünstlerfesten des „Deutschen Musikvereins" unter dem Präsidium Meister Liszts. Das war dann stets eine herrliche Zeit für uns „Lisztianer". — Und was alles hat der unermüdlich tätige Müller-Hartung seinerzeit den Mitlebenden dargeboten, sämtliche Hauptwerke von Palestrina, Schütz, Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz, Liszt, Raff, Wagner, Kiel, Becker, Brahms, Herzogenberg, Meinardus u. a. m. sind von seiner „Garde", wie er uns nannte, ausgeführt worden, in vielen Wiederholungen. Bezugnehmend hierauf pflegte Liszt oft scherzend zu betonen: „Was wollen Sie, mein Weimar ist ein Kleinparis und bietet seinen Leuten mehr — wie dies". — Dahin — gewesen — — Erinnerungen tiefernstester Empfindungen sind es, die mir durch Schumanns Aufführung der „Heiligen Elisabeth" geweckt wurden. Gewiß, viel Licht, viel Schatten, auch Müller-Hartung hatte seine „Eigenheiten" (wie Liszt ja auch), wie jeder wirklich impulsive Künstler; seine Taten als Gründer und Leiter der Musikschule — sie stehen auf einem anderen Blatt der musikalischen Kulturgeschichte Weimars, allwo die Zauberklänge der „Heiligen Elisabeth" schon 1865 erstaunten Ohren sich offenbarten, welches Wunder sich in Berlin erst — 1916 — ereignete, 30 Jahre nach dem Heimgang des Meisters, dank Georg Schumanns erlösender Tat. —

K. Goepfart (Potsdam).

— Dr. *G. Kaiser*, Borsdorf bei Leipzig, bittet die Besitzer von Briefen C. M. v. Webers um deren leihweise Ueberlassung für die von Breitkopf & Härtel geplante Ausgabe der Briefe.

— Das *Leipziger Gewandhaus-Orchester* hat unter *Nikisch* mit großem Erfolge in der Schweiz konzertiert.

— In der Dresdener Hofkirche fand die erste öffentliche *liturgische* Wiedergabe der Ungarischen Krönungsmesse von *Franz Liszt* statt, die der Meister mit Benutzung eines Werkes von *H. Dumont* (1610—84) schrieb. Die barocke Stilmischung zeigende Messe wurde zuerst am 8. Juni 1867 in der Matthiaskirche in Ofen bei der Krönungsfeier des österreichischen Kaiserpaares aufgeführt.

— In *Brieg* tagte der Verein für *evangelische Kirchenmusik* in Schlesien. Themen: „Schule und Kirchenmusik", „Luther und Bach". Musikaufführungen brachten alte und neue Werke, so *Regers* „Choralkantate", *Fr. Lubrichs* jr. „Strafe mich nicht", „Kriegssonate" von *M. Gulbins.*

— Die Eröffnung der *Musikinstrumentenausstellung* in *Zürich* findet am 10. Dezember statt.

— Die Z. f. I. teilt die Tatsache des Zwangsverkaufes der Firma C. Bechstein an die englische Konkurrenz mit, eine Folge des Beschlusses der englischen Regierung vom 21. Januar 1916, alle deutschen Unternehmungen zu liquidieren. Das Schandblatt der „Daily Mail" veröffentlicht, froh seine Hetzarbeit wieder mit einem Erfolge gekrönt zu sehen, einen Artikel über die Angelegenheit mit der Ueberschrift: „Hunnen-Firmen. Ausverkauf der ,Bechsteins' verfügt. Wieder ein Sieg der Daily Mail". Wer wie der Schriftleiter lange Jahre in London gelebt und die Förderung englischer Künstler durch die Londoner Zweigniederlassung Bechsteins oft erlebt hat, kann sich eines Gefühles des Ekels gegenüber dem Schandgebahren der Engländer nicht erwehren. Durch die Firma Bechstein (von anderen deutschen Weltfirmen ganz abgesehen, mit denen es ebenso stand und steht) ist gar mancher Engländer oder Schotte groß geworden. Ich denke z. B. an Patterson in Edinburgh. Vergangene Zeiten!

— *Die Katzlmacher auf dem Diebspfade.* Ein sich *Léon Bard* nennender italienischer Komponist hat aus „Filmzauber" und anderen deutschen Operetten drei neue Werke zusammengestohlen, die „Signorina del Cinematografo", „Cavaliere della Luna" und „Duchessa del Bal Tabarin" betitelt sind. *Carlo Panseri*, der Kritiker des „Secolo XIX", hat die blöde Spitzbuberei aufgedeckt.

— *Caruso* hat einen Konkurrenten bekommen, der hoffentlich bald auch nach Deutschland kommen wird, um das so oft enttäuschte Sensationsbedürfnis von Herrn, Frau und Frl. Snob zu befriedigen. Dr. R. schreibt in der Fr. Ztg.: „Wir haben in Deutschland das berühmte sprechende Pferd von Elberfeld und seit zwei Jahren macht ein nicht minder berühmter sprechender Hund viel von sich reden, aber Holland ist uns in dieser Beziehung doch über. Denn Holland hat jetzt einen singenden Stier. In einem Dorf in Gelderland fand eine Ausstellung von Zuchtstieren statt. Und unter diesen Stieren befand sich das berühmte singende Exemplar. Und der Stier sang nicht etwa holländisch, er sang — das ist das Wunderbare daran — französisch! Wie das Amsterdamer „Algemeen Handelsblad" mitteilt, findet sich in einem kleinen Blättchen im Gelderschen ein Bericht über die Stierausstellung, in dem der betreffende Berichterstatter wörtlich schreibt: „Mit glänzenden Augen und den Kopf voll Stolz hoch aufgerichtet, blickte der Stier um sich, im Vollbewußtsein der stattlichen Anzahl seiner Nachkommenschaft, und mit sichtlichem Wohlgefallen summte er ein Liedchen vor sich hin, aus dem wir nach aufmerksamem Lauschen den Vers glaubten heraushören zu können:

Où peut-on être mieux
Qu'au sein de sa famille?

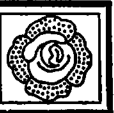
Man sieht, fügt das Amsterdamer Blatt hinzu, die Wunder dieser Welt hören nicht auf." Wenn das Wundervieh geschlachtet werden würde — der Gedanke ist gar nicht auszudenken.... Hoffentlich nimmt sich vorher ein Professor seiner an, dann kann der Stier ja noch zu einer ehrenvollen Laufbahn und wir zu den geistvollsten wissenschaftlichen Abhandlungen kommen.

* * *

Als **Kunstbeilage** zu diesem Hefte überreichen wir unseren Lesern heute ein Bild von *Johann Rudolf Zumsteeg.* Gleichzeitig machen wir auf die früher erschienenen 54 Kunstblätter aufmerksam. Diese ausgezeichnete Sammlung kann zu billigem Preise entweder teilweise oder ganz nachbezogen werden.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Zu Karins Begräbnis kamen viele Menschen, alle Leute hatten die schöne liebreizende Frau gemocht, um deren Wesen der nordische Zauber sich wie ein Märchen gewoben hatte.

Fellner war ein Bild des Jammers, seine wilde Verzweiflung war einem dumpfen, hoffnungslosen Schmerz gewichen; mühsam schleppte er sich weiter, er schien nicht mehr zu begreifen, daß es seine Karin war, die da in die Erde versenkt wurde . . .

Entsetzlich sah auch Gerda aus! Frau v. Hilger und Stechows hatten sie beschworen, sich nicht am Begräbnis zu beteiligen; sie bedurfte der Ruhe, morgen war ihr Konzert, aber sie ließ sich nicht zurückhalten.

„Es ist natürlich, daß mein erstes Konzert im Zeichen eines Begräbnisses steht, das habe ich nicht anders erwartet," sagte sie mit einem bitteren Lächeln. Ihr war, als hätte die Schattenhand bis in die innersten Fasern ihres Seins gegriffen.

Frau v. Hilgers trat nach der Feierlichkeit zu ihr: „Kommen Sie, Gerda, wir gehen nach Hause, Sie brauchen notwendig Ruhe." Gehorsam ergriff Gerda den dargebotenen Arm und ließ sich hinausführen. Stechows hatten sich Dr. Fellners angenommen, nur Hilde kam hinter Gerda hergelaufen.

„Gehst du nach Hause?" fragte sie.

„Ja, sie muß sich hinlegen," antwortete Frau v. Hilgers.

„Und nachher will ich mein Programm noch einmal durchspielen," setzte Gerda stumpf hinzu.

„Gut, ich komme dich abhören." Hilde drückte ihr die Hand.

Frau v. Hilgers und Ellen Rhodius tranken heute auf Gerdas Zimmer den Nachmittagstee, die beiden Getreuen hatten beschlossen, sie jetzt nicht sich selbst zu überlassen.

„Stand Ihnen diese Frau Dr. Fellner so nahe?" „Davon wußte ich gar nichts," sagte Ellen.

„Ich kenne sie noch nicht lange, aber wir waren auf der Sommerreise zusammen."

„Und haben sich sehr angefreundet!"

„Das kann ich nicht einmal sagen; natürlich war sie mir sehr sympathisch, — wer hätte ihrem Liebreiz widerstanden — aber sehr nahegetreten sind wir uns nicht, obwohl auch sie mich gern mochte, soviel ich weiß." Ihre Augen füllten sich mit Tränen.

„Trotzdem haben Sie grade jetzt nicht die Berechtigung, sich so gehen zu lassen."

„Warum gerade jetzt?"

„Ihr bisheriges Leben war ein Vorspiel. Morgen beginnt es erst, morgen soll der Erfolg Ihr Studium krönen und darum haben Sie die Verpflichtung, sich für diesen großen Augenblick frisch und kräftig zu erhalten, es hängt so viel für Sie davon ab."

„Ich hatte schon einen großen Erfolg zu verzeichnen."

„Die goldene Medaille ist ein Schülerdiplom, Sie standen dem Publikum als Schülerin des Konservatoriums gegenüber — es ist eigentlich nichts weiter als ein Reifezeugnis, wie etwa ein sehr gut bestandenes Abiturium. — Aber ein Examen ist noch nicht das Leben. Erst jetzt sollen Sie als selbständige Persönlichkeit auftreten, sich selbst ins Treffen führen. Infolgedessen müssen Sie frisch und spielfreudig sein, dürfen sich nicht mit fremdem Leid belasten."

„Ich kann mich nicht von diesem Schmerz befreien."

„Das sollten Sie aber. Erstens nützen Sie keinem Menschen damit, — um ganz auf der Höhe Ihres Könnens zu sein, müssen Sie heute und morgen jedes Gefühl der Schwäche ausschalten. Wie der Bildhauer aus der Tonmasse etwas herausformt, so gestalten Sie Ihr Leben — das ist schön, herrlich!" „Können Sie das nicht, Ellen?"

„Gewiß, ich tue es auch, nur habe ich aus materiellen Rücksichten meinem Leben eine andere Wendung geben müssen, statt Künstlerin werde ich Lehrerin!"

„Und damit sind Sie zufrieden?"

„Vollkommen, denn ich habe es aus Liebe getan. Nichtsdestoweniger bin ich in einer Tretmühle, wie jeder, der in einem festen, bürgerlichen Beruf steht oder stehen wird. Sie hingegen sind der Bildhauer, der immer Neues schafft."

„Ich danke Ihnen, Ellen, Sie haben mir wieder Mut und Schwungkraft gegeben." Gerda drückte ihr herzlich die Hand.

„Und jetzt ans Klavier, eben kommt auch Hilde, wir wollen eine Schlußprobe halten." Hilde war überrascht und erleichtert, als sie den Wechsel in Gerdas Wesen gewahrte, — er machte sich auch in ihrem Spiel bemerkbar, die ganze Pension, die sie herbeigeholt hatte, baute große Hoffnungen auf Gerdas Konzerterfolg! —

Und der Konzerttag brach an. Der 14. November ein nebliger Spätherbstmorgen! Leipzig war in einer feuchten Dunsthülle versteckt.

„Etwas Sonne hätte ich mir gewünscht," dachte Gerda und vertraute diesen Wunsch Frau v. Hilgers an.

„Wer weiß, wie viel Schönes sich hinter diesem Nebel verbirgt," meinte diese, „man muß nicht abergläubisch sein, das ist unnötiger Lebensballast."

„Ich glaube, ich müßte vorerst leben lernen," lachte Gerda.

„Das sollten Sie, aber das habe ich Ihnen schon lange gesagt."

Jetzt kam auch die treue Ellen: „Wir wollen noch einen Spaziergang machen, ehe Sie den Saalflügel probieren, kommen Sie."

Sie wanderten in den nebelfeuchten Morgen hinaus. Ein herber Erdgeruch umfing sie, gespenstisch ragten die Bäume in das blaßgelbe Morgenlicht hinein, einige verspätete Blätter hingen noch an den Zweigen, sie sahen verkohlt aus und lösten sich langsam und unwillig ab.

„Merkwürdig sieht die Welt heute aus, gerade wie ein Kirchhof," meinte Gerda leise.

„Ach, Unsinn," schalt Ellen, „es ist ein richtiger Novembertag, da kann man keine Ansprüche auf Frühlingssonne machen."

Gerda lächelte: „Energische Freunde sind unschätzbar." Im Saal trafen sie Hilde.

„Schade, daß Edith Anders heute in Amsterdam spielt." „Ich wäre eine andere, wenn ich sie im Saal wüßte."

„Ich möchte wissen, wann sich Gerda von ihren Mitmenschen unabhängig machen wird! Eine Beethoven-Sonate bleibt eine Beethoven-Sonate, ob da nun eine gute Freundin im Publikum sitzt oder nicht," das war Hildes gesunde Ansicht, „wenn ich auf dem Podium sitze, gibt es für mich weder Freunde noch Feinde."

„Aber sogar Goethe sagt: Mein Lied ertönt der unbekannten Menge, der Beifall selbst macht meinem Herzen bang."

„Der Dichter steht in einem anderen Verhältnis zum Publikum als der Virtuose und an deiner Stelle würde ich mir lieber Goethes optimistische Gedichte zu Herzen nehmen, er war Optimist."

„Ihr habt immer recht," gab Gerda zu, „ich bin ein Schaf! Aber Kinder, es dröhnt hier alles so fürchterlich, sogar das dreifache Pianissimo."

„Das ist der leere Saal," belehrte sie Hilde, „fang nicht an zu säuseln, sonst hört man dich heute abend überhaupt nicht" . . .

Gerda legte sich auf Frau v. Hilgers Rat noch einmal schlafen und jetzt war der Augenblick da . . . sie betrat das Podium . . . Schlank, etwas schmächtig stand sie in ihrem weißen Kleide da und verneigte sich.

„Wie einfach sie aussieht mit dem Veilchenstrauß im Gürtel," raunte jemand. „Sie muß wohl achtzehn Jahre alt sein, hat aber noch etwas Backfischartiges."

„Die Schülerin, die heute auftritt, hat es in sich," bereitete Professor S. die maßgebenden Persönlichkeiten vor.

„Hat sie Temperament?"

„Sie ist ein stilles Wasser, nicht so rassig wie die kleine Stechow, aber ihr Spiel wird durch seine poetische Versonnenheit interessant."

„Ihre Haare sind jedenfalls wundervoll, die Farbe ist nicht auffallend und sie trägt sie sehr schlicht, es ist aber in ihnen ein versteckter Reichtum, der ihrer ganzen Erscheinung ein eigenes Gepräge gibt," bemerkte der eine Kunstrichter, der zugleich Frauenkenner war.

„Genau so eigenartig wie ihr Spiel," beeilte sich Professor S. hinzuzusetzen. Jetzt habe ich Stimmung gemacht," meinte er zu seiner Frau, „Stimmung machen ist überhaupt dreiviertel des Erfolges, da hilft alles Talent nichts, wenn die Leute nicht genügend vorbereitet sind. Die Sachverständigen sind meistens übersättigt und dadurch unaufmerksam, man muß sie darauf stoßen. Das große Publikum ist in der Regel von einer rührenden Ahnungslosigkeit und bildet sein Urteil erst, wenn es die Zeitung gelesen hat.

Das war Professor S.'s Ansicht und demnach handelte er! Welchen Eindruck würde Gerda wohl machen? Der Erfolg nach den Bachschen Werken war mäßig, allerdings mußte man für Bach doch noch ganz wer anders sein als Gerda.

Aber von der Beethoven-Sonate war immerhin etwas zu erhoffen, das wußte er!

Jetzt kam sie wieder auf das Podium. Professor S. setzte sich in Positur, um jeden Ton genau zu erhaschen. Op. 27 Nr. 1 die Es dur Fantasiesonate — Gerda pflegte sie zu träumen; er lauschte: wie sinnig und fein brachte sie das Thema, wie liebevoll die Kantilene in der dritten Reihe, blühend im Ton und doch ohne Empfindsamkeit. Professor S. lächelte befriedigt, plötzlich verfinsterten sich seine Züge: warum war das Allegro so schwunglos und trocken? Was war denn in das Mädchen gefahren? Sogar als zum Schluß des Satzes das erste Thema wiederkehrte, klang es nüchtern! Im Adagio schien ihre Empfindungskraft wieder über sie zu kommen — ernst und voll tönte es im Celloton. Der Meister atmete auf: Gott sei Dank, sie schien sich auf sich selbst zu besinnen, aber im Finale hätte er am liebsten aufgestampft; schon wieder diese hölzerne Steifheit, dabei fehlte der straffe Rhythmus, der dem Tongebilde die Form gibt, das Werk zu einem architektonischen Ganzen macht. Das fiel plötzlich bei Gerda fort, die sonst mit feiner Intelligenz mangelnde Kraft durch äußerst scharfen Rhythmus zu ersetzen pflegte: „Ihre Sforzati sind intellektuell," sagte der Professor öfters, „na, die große Kraft wird schon noch kommen!" Heute konnte er nichts davon hören, war sie launenhaft oder hatte sie Lampenfieber bekommen?

Wieder war der Erfolg mäßig: „Recht schülerhaft," sagte jemand hinter ihm, empört drehte sich der Professor um: Ja, mein Gott, eigentlich war die Kritik nicht ungerechtfertigt.

Der Beethoven sollte sie herausreißen! Wenn der mißriet, wie würde es nachher werden? Ob er zu ihr ging, um sie anzufeuern? Er überlegte; lieber nicht, das würde sie vielleicht nur nervös machen und sie könnte den Kopf ganz verlieren. Jetzt kam sie auch schon wieder — der Professor stand Folterqualen aus!

Und Gerda? Wie der Rauhreif auf die Bäume fällt, so hatte sie die Stimmung nach den Bachschen Stücken berührt — ernüchternd, erkältend! Sie hatte bemerkt, wie jemand in der Loge gegenüber die Hand vor den Mund hielt, sein Gähnen zu verbergen, ein Ekel faßte sie . . . dann suchte sie sich zu ermannen. „Vielleicht muß ich mich erst einspielen," dachte sie und ging mit der gewohnten frommen Hingebung an den Beethoven. Vorerst gelang es ihr auch — aber im Allegro fehlte ihr die gewohnte Elastizität. Ihre Spielfreudigkeit war verflogen, sie war plötzlich wie in einem Bann; im Adagio hatte sie sich allerdings wiedergefunden, aber das war nur wie ein letztes Aufflackern, im Ecksatz kam wieder das seltsame lähmende Gefühl über sie, um sie nicht mehr zu verlassen. — Als sie zur nächsten Nummer wieder erschien, hatte sie jede Fühlung mit dem Publikum verloren, das empfand sie deutlich; dabei stand ihr Schumann durchaus nicht fern, sie vermochte sich sonst in sein Dichtergemüt einzuleben, in der Fülle seiner Phantasie zu schwelgen.

Heute aber standen die Zuhörer vor ihr wie eine feindliche Mauer, bedrückend und atemraubend: eine schweigende und dennoch belebte Mauer, von der ein Eishauch zu ihr hinüber auf das Podium wehte, bis hinein in ihr innerstes Innere. Das Lampenfieber, das zuerst wie ein gebändigtes Ungeheuer in einem Eckchen kauerte, reckte sich und wuchs, wuchs bis ins Unermeßliche. Wie ein Raubtier nach dem Genick seiner Beute trachtet, so sprang es auf sie los, knechtete und knebelte sie; legte eiserne Klammern um ihr Herz und Eisklumpen unter die Finger, ihr Fuß zitterte auf dem Pedal, sie wußte nichts mehr, spielte wie eine Drehorgel oder machte plötzlich Akzente, an die sie sonst niemals gedacht hatte. Eine unsinnige Angst hatte sie überfallen und zugleich eine seltsame Uebelkeit, sie verspürte einen pappigen Geschmack im Munde, der Herzschlag setzte aus, dann ergossen sich wieder Feuerbrände über sie.

Edith Anders Worte kamen ihr wieder: „Du mußt die musikalische Seekrankheit überwinden oder trotzdem spielen können . . ." Das konnte sie nicht, das fühlte sie, ob es allen Anfängern so ging? Warum mußte sich dieser Zuhörer rechts unten hinter dem Ohr kratzen? Warum konnte sie überhaupt mit den Gedanken nicht bei der Sache bleiben, mußte immer abschweifen? Warum? Warum?

So ging es weiter. Jede Empfindung war verloren gegangen. Sie haspelte die Schlußnummer herunter, alles war ja umsonst, das wußte sie genau! Der letzte Ton der Lisztschen Rhapsodie verklang, erleichtert stand sie auf und verbeugte sich. Und die Leute klatschten, es war ihr klar, daß sie es aus Mitleid taten. Bald leerte sich der Saal, nur das Konservatorium und einige Freunde klatschten standhaft weiter, sie verneigte sich noch zweimal und rief dann mit einem schmerzlichen Lächeln: „Das verdiene ich nicht!"

Darauf schleppte sie sich die Podiumtreppe hinunter ins Künstlerzimmer: Ellen Rhodius hielt schon den Abendmantel bereit, Hilde legte ihr sorgfältig das Tuch um den Hals und Frau v. Hilgers kam eben und mahnte zum Aufbruch: „Ich habe eine Droschke holen lassen — Gerda muß müde sein," sagte sie. Das war das erste Wort, das gesprochen wurde.

Vor der Tür trafen sie Professor S.

„Was haben Sie bloß gemacht, Fräulein Weigert," er konnte seine Enttäuschung schwer verbergen. „Hätte ich zugehört, ohne Sie zu sehen, nie hätte ich erraten, daß Sie es waren! Ich hätte Ihnen mehr Selbstbeherrschung zugetraut, sintemalen Sie die Prüfungen ausgezeichnet bestanden haben! Na, jetzt kann ich Ihnen nur einen Rat geben: Halten Sie die Ohren steif und regen Sie sich nicht zu sehr auf, wenn Sie Ungünstiges über sich lesen. Der Brei wird bekanntlich nie so heiß gegessen, wie er gekocht wird!"

Das sollte eine Ermutigung sein und in der Ueberzeugung, sein möglichstes geleistet zu haben, schüttelte er ihr die Hand und verschwand. Der Direktor des Konservatoriums rief beim Vorübergehen nur: „Aber Fräulein Weigert . . . .!"

Jetzt trennte sich auch Hilde von ihnen, sie flüsterte noch: „Im nächsten Konzert verblüffst du uns alle durch deine Sicherheit." Nun fuhren die drei heim nach der Pension, Ellen bemühte sich, über gleichgültige Dinge zu sprechen, sah aber bald ein, daß es ratsamer wäre zu schweigen; zu Hause drückte ihnen Gerda wortlos die Hand und zog sich zurück — bekümmert sahen sie ihr nach.

Am nächsten Morgen stand in der Leipziger Zeitung: „Gerda Weigert, die sich in der großen Konservatoriumsprüfung im Sommer vorigen Jahres die goldene Medaille erspielte, berechtigte uns zu schönen Hoffnungen. Eine arge Enttäuschung dagegen bot ihr gestriger Klavierabend, sie bewies uns, daß wir es nicht mit einer selbständigen Künstlerin sondern mit einer Konservatoristin zu tun haben. Ihr Anschlag ist spröde und glanzlos, die Auffassung trocken und schülerhaft — es ist anzunehmen, daß die Debütantin aufgeregt und infolgedessen nicht im Vollbesitz ihrer Selbstbeherrschung war. Dadurch verdarb sie noch manches, was ihr andernfalls vermutlich gelungen wäre. So machte sie z. B. mitunter Akzente, die für ihre musikalische Unzulänglichkeit sprachen, verwischte einzelne Passagen mit dem Pedal. Auch ihr Gedächtnis versagte einmal. Allerdings verfügt die noch recht junge Dame über ein ganz ansehnliches Maß von Technik, das kann uns indessen nicht wundern, da sie eine Schülerin Professor S.'s ist. Ich will auf die verschiedenen Nummern des ziemlich anspruchsvollen Programms nicht erst eingehen, Fräulein Weigert ist eben noch nicht konzertreif, ob sie es je wird, bleibt dahingestellt . . ."

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Es war ein milder Spätherbsttag — die Novembersonne wärmte fast. Dr. Fellner schleppte sich nach dem Friedhof, das war seit einer Woche sein täglicher Gang. Er verbrachte jeden Nachmittag einige Stunden an dem frischen Grab, legte Blumen hin und konnte doch nicht begreifen, daß seine Karin darunter lag!

Er sah keinen Menschen, nicht einmal Frau Stechow ließ er an sich heran. Wie ein totwundes Tier verkroch er sich.

Alles war in der Villa so geblieben, wie zu Karins Lebzeiten, nichts mochte er ändern lassen. Ihr Wohnzimmer war stets ein Blumengarten gewesen und so mußte es auch jetzt sein. Er hielt darauf, daß die Blumen sorgsamst gepflegt und erneut wurden und kam jeden Tag selbst hinein um nachzusehen. Dann fuhr er über die Laute, die auf dem Flügel liegen geblieben war; wenn seine unkundige Hand die Saiten berührte, gaben sie einen seltsamen, hohlen Ton von sich, der wie ein Riß klang . . .

Karins Bett hatte er frisch beziehen lassen, ein feines Nachthemd lag auf dem Kopfkissen, nachts setzte er sich hin und strich über das Bett, wie er tags über die Laute gestrichen hatte . . .

Ihre Bilder standen um ihn herum, wenn er einige Stunden schlafen konnte, träumte er nur von ihr. Er hatte sie wieder in den Armen, küßte ihr Goldhaar, die seidenen Wimpern, die die rätselvollen Augen beschatteten, ihren Mund . . . Wenn er aus diesen Träumen auffuhr, war sein erster Gedanke sie zu wecken, wie er es immer zu tun pflegte, denn sie hatte von jeher tief und ruhig geschlafen. „Karins Schlaf ist ihr Schönheitsborn", meinte er oft.

„Vielleicht," hatte sie dann schalkhaft erwidert, „ich schöpfe darin nicht nur neuen Schmelz sondern auch neue Liebe."

„Karin, schläfst du noch?" wollte er oft des Morgens sagen, da legte es sich auf sein Herz und alles kam zurück. Richtig — Karin war tot und trotzdem ging alles seinen gewohnten Gang, die Welt hatte nicht stillgestanden und auch er mußte die leeren, einsamen Tage entlang schleichen, an die Arbeit gehen und . . . (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 18. Nov. Ausgabe dieses Heftes am 30. Nov., des nächsten Heftes am 14. Dezember.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 6

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber das Verhältnis zwischen Dichtung und Musik in den Dramen R. Wagners.

Von OTTO SCHMITT (Neu-Ulm).

(Schluß.)



Wir kommen damit auf das früher so viel erörterte Thema des „Wagner-Gesangs", d. h. auf das Verhältnis zwischen Wort und Ton nun speziell im Gesang. Dieses Verhältnis ist ebenfalls sehr wechselvoll.

Wagner benützt natürlich auch alle Möglichkeiten, die der Gesang bietet, für den dramatischen Zweck. Unter Umständen verschmäht er es auch nicht, die technische Virtuosität ihm dienstbar zu machen, wenn es allerdings auch nur sehr selten geschieht. Als Beispiel erwähne ich den Triller im „Hojotoho", dem Walkürenruf, mit dem Brünnhilde zu Anfang des zweiten Aufzuges der „Walküre" auftritt. Er dient zur Verstärkung des Eindrucks jubelnd-kraftvollen Jugendmutes bei dem Lieblingskind Wotans. — Anders ist es noch im „Fliegenden Holländer", in dem Kadenzen im alten Opernstil vorkommen, die ganz Selbstzweck sind, d. h. nur dazu dienen, dem Gesangsvirtuosen Gelegenheit zu bieten, durch technische Bravour zu glänzen. Wagner hat selbst erkannt, daß eine solche Kadenz, nämlich in der Partie des Erik im dritten Aufzug („sag, war es nicht die Versichrung deiner Treu?") dem Charakter des Erik eine von Wagner gar nicht beabsichtigte Weichlichkeit verleiht, also der dramatischen Absicht direkt zuwiderläuft. Er empfiehlt daher später in seinen Bemerkungen über die Aufführung des „Fliegenden Holländers", sie einfach wegzulassen.

Solche gesangstechnische Zieraten kommen z. B., zweckentsprechend verwendet, noch in der Partie des David in den „Meistersingern" vor, wo der Lehrling im ersten Aufzuge auf Veranlassung seiner Magdalene den Junker über „der Meister Tön' und Weisen" belehrt. Hier ist ja der dramatische Zweck, nämlich die Charakterisierung des Meistergesangs, auch ohne weiteres einleuchtend.

Im allgemeinen sind diese Fälle aber sehr selten. Man kann sagen, daß Wagner den Gesangston etwa in dem Sinne verwendet, wie es das Volkslied tut, nämlich um den Gefühlsinhalt der Dichtung zur vollen Wirkung zu bringen. Die Allgemeinheit sieht allerdings irrigerweise in einer „Wagner-Partie" vorwiegend ein stimmliches Problem. In der Ausführung durch einen gewöhnlichen Opernsänger ist sie es ja auch. Anders, wenn ein großer Seelenkünstler die Rolle und Partie gestaltet, dem das stimmliche Vermögen nur die Voraussetzung zur Erfüllung seiner Aufgabe und die Stimmtechnik nur das Mittel zum Zweck, nicht Selbstzweck ist; der auf die Seele des Hörers so zu wirken versteht, daß dieser seine Aufmerksamkeit ganz darauf richten muß, was der Sänger singt. Er wird dann z. B. inne werden, daß beim sogen. „Liebeslied" des „Siegmund" im ersten Aufzug der „Walküre" es sich um die dramatische Absicht handelt, das volle Erblühen der Liebe des Wälsungenpaares zum Ausdruck zu bringen. Es ist eine Antwort auf den Ausruf der Sieglinde: „Horch, wer ging? Wer kam herein?", zu dem sie veranlaßt wird durch das Aufspringen der Türe, durch die nun die blühende Frühlingspracht im Mondenlicht hereinstrahlt. Entzückt schildert nun Siegmund, wie den Lenz die Liebe gelockt habe, die sich auch erst tief im Herzen geborgen habe, und nun selig dem Licht lache. Diese Vereinigung von Liebe und Lenz schildert also das Lied, und es bringt auch *Sieglinde* zur Klarheit über ihre Gefühle, indem sie ausruft: „Du bist der Lenz, nach dem ich verlangte in frostigen Winters Frist."

Die süße Melodik in der Gesangsstimme im ersten Teil des Liedes dient also auch durchaus dem dramatischen Zweck, ist nicht Selbstzweck. Sie dient dem Ausdruck des überschwänglichen Gefühls, das Siegmund beseelt.

Aehnlich ist es immer, wenn Wagner eine Melodie in die Gesangsstimme legt. Während für gewöhnlich das musikalische Thema im Orchester liegt, geht es an den Gefühlshöhepunkten der Handlung in den Mund des Sängers über. So erklingt das *Siegfried-Motiv* zum ersten Male aus dem Mund der Brünnhilde, als sie die Sieglinde (die erst Siegmund nicht überleben will) zur Flucht überredet, und ihr offenbart: „den hehrsten Helden der Welt trägst du o Weib, im schirmenden Schoß", zu diesen Worten! Hierdurch schlägt dann die Stimmung der Sieglinde in das höchste Entzücken um, und sie entschließt sich, ihr Liebespfand zu retten.

Auch in den Liedern Stolzings und im Schusterlied des Sachs in den „Meistersingern" finden wir die Melodie in die Gesangsstimme verlegt. Es sollen in diesem Falle eben Lieder im gewöhnlichen Sinn des Wortes nach ihrem dramatischen Zweck sein. Dem Orchester fällt dabei nur die Rolle der Begleitung im gewöhnlichen Sinne zu. Sonst aber liegen die musikalischen Themen durchweg im Orchesterpart; im Rahmen des Gesamtkunstwerkes vertritt der Sänger in der Regel nur die lebende Plastik und

die Poesie, aber die durch den Gesangston in ihrem Ausdruck gehobene Poesie, die gerade durch den Gesangston organisch mit der eigentlichen Musik verschmilzt.

Für den Sänger ergibt sich daraus die Aufgabe, vor allem Darsteller zu sein, und seine Partie in erster Linie als Rolle aufzufassen, ganz im Gegensatz zum „Opernsänger" im alten (italienischen) Sinne, für den Darstellung und Text durchaus Nebensachen waren, und für den die Hauptsache die Entfaltung der technischen Gesangsvirtuosität war, bei der auch das Gefühl nebensächlich ist. Diese Technik ist für den singenden Darsteller nur Mittel zum Zweck. Natürlich bedarf auch er gründlicher Stimmbildung, aber sie liefert ihm nur die körperliche Grundlage zur Erfüllung einer Aufgabe, deren Schwerpunkt durchaus auf geistigem und besonders seelischem Gebiet liegt. Vor allem muß er sich immer bemühen, das Wort zu seinem Recht kommen zu lassen, zunächst durch deutliche Aussprache. Es ist eine alte und leider berechtigte Klage, daß man Sänger und insbesondere Sängerinnen meist schlecht versteht! Wie aber soll das Publikum die Bedeutung der Dichtung erfassen, wenn nicht bei der Aufführung dafür gesorgt wird, daß mindestens an allen wichtigen Stellen, wo der Wortsinn hervortritt, gegenüber den anderen Ausdrucksmitteln, die Worte auch genau verstanden werden können! — Es gibt Partien, in denen der „belcanto" geradezu dem dramatischen Zweck widersprechen würde; ich nenne nur die des Beckmesser, Mime und Alberich. Schöne Töne würden durchaus im Widerspruch zu dem gehässigen, neidischen Charakter dieser Vertreter des bösen Geistes stehen. Umso wichtiger ist es, daß das Publikum ihre Worte versteht, um ihre manchmal recht komplizierten Ränke zu durchschauen. Andererseits gehört zur Natur eines Lohengrin, Stolzing, Siegmund und Siegfried ebenso wie der schöne, starke Körper auch der klangvolle, schöne Ton, die jeder heroischen und weichen Stimmung gehorchende modulationsfähige Stimme.

Es wäre müßig, zu fragen, ob der Schöpfer des musikalischen Dramas zuerst die Dichtung oder die Musik konzipiert habe. Man hat sich einen durchaus einheitlichen Vorgang der Entstehung vorzustellen. Wagner hat sich selbst in einer Schrift darüber ausgesprochen. Die Gestalten, die dem inneren Auge des Schöpfers erscheinen, sind mit bestimmten musikalischen Themen verknüpft, die ihr innerstes Wesen kundgeben. In entsprechender Weise sind Dichtung und Musik im Drama mit einander verbunden. Auch bestimmten Grundgedanken der Handlung entsprechen bestimmte Motive, wie z. B. das „Vertragsmotiv" im „Ring". Man versteht, daß Wagner öfters ausspricht: er hätte seine Dramen gerne „ersichtlich gewordene Taten der Musik" genannt, denn man kann die Dramen auch von der Seite der Musik aus betrachten und in den Vorgängen auf der Bühne das sichtbare Gegenbild der musikalischen Gedanken sehen! Mit dem Charakter einer handelnden Person kann sich auch ihr Motiv ändern; so hat die Brünnhilde der „Götterdämmerung" ein wesentlich anderes Thema als die jungfräuliche Wotanstochter in „Walküre" und „Siegfried". Sie ist eben als Gattin Siegfrieds eine ganz andere Person geworden!

Das bezeichnet überhaupt Wagner als Grundunterschied der dramatischen Musik von der symphonischen: daß eine mit dem Gang der Handlung parallel laufende Weiterentwicklung der Themen stattfindet, die der Symphonie versagt ist! Das bedeutendste Beispiel hierfür bietet die große Tetralogie „Der Ring des Nibelungen". Die im „Rheingold" in herber Naturfrische auftretenden Motive erfahren im Laufe der weitverzweigten Handlung eine solche Entwicklung, Ausgestaltung und Verkettung, daß wir schließlich in der „Götterdämmerung" ein ungeheuer ausgeführtes Tongemälde vor uns haben, dessen Themen in so beziehungsvollem Zusammenhang mit den Vorgängen und Personen der vorhergehenden Dramen stehen, daß unserem Gefühl durch die Musik ganz unmittelbar die große innere Einheit der Handlung in der zwingenden inneren Notwendigkeit ihres Fortschreitens offenbart wird. So vermittelt die Musik dem Bewußtsein des Zuhörers Zusammenhänge, die den handelnden Personen selbst noch nicht bekannt sind, wenn z. B. im ersten Aufzug der „Walküre" bei der Erzählung der Sieglinde von dem Fremden, der hereintrat und das Schwert in den Eschenbaum stieß, das Wotansmotiv erklingt, und dem Zuhörer nun unmittelbar bewußt wird, nicht nur, daß Wotan jener Fremde war, sondern auch, daß jener große Gedanke, der am Schluß des „Rheingold" in dem Gott aufgetaucht war (ich habe ihn bereits besprochen), nun zur Ausführung gelangt ist. Aehnlich erfahren wir den Zusammenhang der Personen und Ereignisse im ersten Aufzug des „Siegfried", wenn Mime dem jungen Helden von seiner Herkunft berichtet, ihm aber wohlweislich den Namen des Vaters verschweigt. Dem Publikum wird beim Erklingen der beziehungsvoll verschlungenen Themen doch ohne weiteres der große Zusammenhang klar, der dem jungen Siegfried natürlich völlig unbekannt bleibt.

Die Zeiten, in denen man in Wagner nur den „Opernkomponisten" sah, der sonderbarerweise seine „Texte" selbst verfaßte, sind glücklicherweise vorüber. Möglich war eine solche Auffassung nur durch die mangelhafte Beschaffenheit der Aufführungen, unter der Wagner so sehr litt. Die „verwelschten" Opernbühnen seiner Zeit waren ganz unfähig, musikalische Dramen stilvoll aufzuführen. Diese wurden durch Streichungen verstümmelt und einfach der Schablone „Oper" angepaßt.

Die vorbildlichen Aufführungen in *Bayreuth* haben aber gründlich Wandel geschaffen. Die ungemeine Wichtigkeit des Regisseurs, zu deutsch des Spielleiters, wurde erkannt, der gewissermaßen die Dichtung in dem Sinne vertritt, wie der Dirigent die Musik. Erst aus dem verständnisvollen Zusammenwirken dieser beiden Männer kann eine stilreine Aufführung entstehen, bei der sich Solisten und Chor bewußt sind, daß ihre musikalischen Aufgaben nicht Selbstzweck sind, sondern im Dienste des Dramas stehen. Dieses aber verlangt gebieterisch, daß auch die Dichtung zu ihrem vollen Recht kommt

So steht zu hoffen, daß das Wesen des musikalischen Dramas immer tieferes Verständnis im deutschen Volke finden wird, und damit auch das Drama selbst die Pflege durch vollendete Aufführungen, die ihm gebührt!

Ein Lebensrückblick.

Von OSKAR FLEISCHER (Berlin).

Der Jugend die Zukunft, dem Alter das Zurückblicken. Und da ich nun einmal die ominösen Sechzig erreicht habe — ich mag es eigentlich noch gar nicht recht glauben, sie sind mir zu schnell über den Hals gekommen —, so muß ich wohl oder übel in den Apfel beißen, den mir die Schriftleitung dieser Blätter so freundlich vorgehalten hat, indem sie mich um meine Lebenserinnerungen bat.

Dies Ersuchen hat gar mancherlei „olle Kamellen" bei mir aufgewirbelt, lustige und ernste. Aber ziehe ich aus allen die Summe, dann überwiegt doch weitaus der Dank gegen mein Lebensschicksal, das mich mit sicherer Hand zu dem schließlich allein beseligenden Gefühl geleitet hat, nicht vergebens gelebt und gemüht zu haben.

In eine kleine alte Landstadt, das frühere Residenzstädtchen Zörbig bei Halle, setzte mich mein Lebensgeschick in der Nacht vom 1. zum 2. November (mein Privatgeburtstag ist der 1., mein urkundlicher der 2.) 1856, also in einer Zeit, wo das große Deutschland noch nicht geboren war. Kleinstädterei, enger Gesichtskreis, beschränkte Lebensverhältnisse herrschten damals im Vaterlande überall. Meine Eltern waren nicht arm, aber wie bescheiden wurden wir Kinder auferzogen, spartanisch fast. Und wie im äußeren Leben alles einfach zuging, so auch im geistigen, besonders in der Musik. Von den großartigen Konzerten und Theateraufführungen unserer Zeit war damals nicht viel die Rede. Der Genuß der Kunst war in erster Linie auf Hausmusik, Gesangvereine, Liebhabertheater angewiesen, kurz auf das,

was man sich selbst erzeugen konnte. So trat man zur Muse in ein häuslicheres Verhältnis als jetzt.

Mein Vater war der Musik sehr zugetan und hielt darauf, daß wir Kinder beizeiten Klavierunterricht bekamen. Für den Gesang sorgte die Schule und der Kirchenchor, in welchem ich mitwirkte. Wie war ich stolz, wenn man mir sagte, daß meine helle Stimme aus dem Chore herauszuhören wäre, und ganz glücklich war ich, als ich einmal bei einer Kantate zum Osterfest vor der ganzen Gemeinde ein kleines Solo brav durchführte. Der Unterricht im Klavierspiel begann mit meinem zehnten Jahre, und zwar bei einem Lehrer, der Tänzer hieß, Tänze selbst verfertigte und mich meist Tänze spielen ließ. Wenn ich zu ihm kam und „sah" ihn „komponieren" — er rückte sich nämlich neben das Klavier einen Tisch und übertrug nun jeden Akkord, den er auf dem Instrumente abtippte, auf das Notenpapier —, da war er der Gegenstand meiner höchsten Bewunderung; und bald machte ich es ebenso. Ich habe noch heute einen Marsch in meinen Mappen, den ich auf diese Weise als Zehnjähriger „komponierte". Allzu schlimm ist er nicht.

So wenig großzügig auch die musikalischen Anregungen waren, die meine Vaterstadt bieten konnte, — das wenige genügte, um der Musik die Bedeutung einer geistigen Richtschnur für mein ganzes Leben zu verleihen. Dem einen ist sie ein Mittel des mehr oder weniger ästhetischen Vergnügens, dem andern ein innerer oder äußerer Beruf. Für mich ist die Musik noch etwas darüber hinaus, eine geheimnisvolle Macht, die den Menschen mit all seinem Denken und Fühlen unlösbar durchdringt, so daß sie sein ganzes Handeln und Empfinden auch dort bestimmt und leitet, wo es sich gar nicht um Musik handelt. Mir ist die Musik eine ethische Kraft, eine Religion, eine Bindung des ganzen Menschengeistes mit allen seinen Kräften. Nicht eine Bindung nur eines Teiles des Geistes, wie es die modernen Aestheten wollen, für die die Musik sich nur an den Verstand oder nur an das Empfinden oder Fühlen wendet, also nur an einen Teil der vielgestaltigen Menschenseele. Darum gipfelt meine Aesthetik in dem Satze: „Wo sich der Mensch der Musik nicht voll hingibt mit seinem ganzen Fühlen, Empfinden, Denken und Wollen, sei es beim Schaffen, sei es beim Genießen, und wo ihr Anhören diese volle Hingabe nicht auswirkt, da ist sie nicht auf der Höhe ihrer Kraft."



Oskar Fleischer.

Mit dem elften Jahre kam ich zur „Lateinischen Hauptschule" der Franckeschen Stiftungen nach Halle, der Erziehungsstätte gar vieler Männer, die jetzt im Mittelpunkte des nationalen Lebens stehen, wie des Fürsten Bülow, Mackensens, des U-Deutschland-Führers König und Boelckes. Natürlich kam die Musik nur als Nebenbeschäftigung zur Geltung, obgleich ich sie nie vernachlässigte.

Da trat ein Wendepunkt auf. Eine langwierige Augenentzündung, die mich lange des Gebrauches des Gesichtes beraubte, führte mich zu gründlichen Klavierübungen, und ohne Lehrer machte ich mich in meinen Mußestunden an die Einprägung eines überlangen Konzertspielplanes, worin besonders Liszt und Chopin thronten. Mir schwebte die Laufbahn eines großen Virtuosen vor, wie ich sie in Bülow und noch mehr in Rubinstein kennen gelernt. Nur der feste und wohlbegründete Wille meiner Eltern führte mich schließlich dem Universitätsstudium der Philologie zu, das ich Ostern 1878 in Halle begann.

Ein sehr deutliches Gefühl hieß mich dabei auf alle Dinge achten, die ich in irgendeine Verbindung zur Musik zu setzen vermochte. Besonders zogen mich Germanistik und Sprachvergleichung in ihren Bann, aber da die geliebte Musik stetig nebenherschritt, so gingen diese Studien in meinem Geiste eine unlösbare Verbindung mit der Tonkunst ein. Das erste öffentliche Ergebnis davon war meine Doktorarbeit über Notkers Accentuationssystem.

Da lernte ich 1883 bei eine mBesuche in Berlin *Philipp Spitta* kennen, der mich in meinem Entschlusse bekräftigte, mich ganz der Musikwissenschaft zu widmen. Nach Jahresfrist, während deren ich auch noch mein philologisches Staatsexamen abmachte, saß ich wieder auf der Studentenbank, und immer klarer arbeitete sich mein Lebensziel in mir heraus. Schon im nächsten Jahre ward mir die Herausgabe einer Hamilton-Handschrift, welche des bedeutendsten französischen Lautenspielers Denis Gaultier Hauptwerk enthält, übertragen, wozu ich in Paris und Brüssel Studien machte, und im Februar 1886 reiste ich als Stipendiat der preußischen Regierung nach Italien.

Meine Aufgabe war zunächst, dem bekannten Herausgeber der katholischen liturgischen Gesangbücher und Forscher über mittelalterliche Musik, Dr. F. X. Haberl, bei seinen Bibliotheksforschungen zur Seite zu stehen. Als er nach Deutschland zurückging, setzte ich die Forschungen in den Bibliotheken der Städte und Klöster Italiens für mich fort. Meine Reisen führten mich auch nach Messina. Zweck meines dortigen viermonatigen Aufenthaltes war die Ausnützung einer von mir ausfindig gemachten reichen Sammlung von mittelalterlichen griechischen Musikhandschriften. Wo mögen sie beim Untergange Messinas geblieben sein? Verbrannt, verwüstet! Aber glücklicherweise ist wenigstens ihr Inhalt durch meine Abschriften gerettet worden, durch welche die Entwicklung der griechischen Musik vom 7. bis 17. Jahrhundert in unerreichter Vollständigkeit zu verfolgen ist.

Das Ergebnis meiner mehr als zweijährigen Studienreise war ein ziemlich klarer Einblick in die Geschichte der mittelalterlichen Musik. Meine „Neumen-Studien" fußen darauf, worin ich die Entzifferung der italischen und der griechischen Neumen ermöglicht und den Ursprung der Neumen endgültig festgestellt habe. Sie sind nur ein Teil dessen, was ich über das schwierige Problem der Entzifferung jener alten Tonschriften sagen kann, in denen man vor dem 12. Jahrhundert die Werke der praktischen Musik niederlegte.

Am Todestage des unvergeßlichen alten Kaisers Wilhelm traf ich wieder in Berlin ein. Noch auf seinen Wunsch hatte die preußische Regierung von Paul de Wit in Leipzig eine Sammlung von alten Musikinstrumenten angekauft, die ich nun ausbauen sollte. Das ist mir ja auch gelungen. Mit 241 Instrumenten begann ich meine Aufgabe, jetzt geht ihre Zahl in die Tausende. Durch Zuweisungen von Instrumenten aus anderen Königlichen Instituten, reiche Schenkungen von privaten Seiten, erneute Ankäufe besonders der bedeutendsten aller damaligen Privatsammlungen, der des Advokaten César Snoeck in Gent, gelang es, die neue „Königliche Sammlung alter Musikinstrumente" an die Spitze ähnlicher Sammlungen zu stellen. In ihr findet sich fast alles vertreten, was die Instrumentalmusik der letzten vier Jahrhunderte in Gebrauch genommen hat. Daß sie auch eine bedeutende Zahl von Instrumenten großer Tonmeister aufweist, gereicht ihr sicherlich nicht zur Unehre. Ist doch dem Musiker sein Instrument ein Stück seiner Kunst selbst. Spielt man ein Klavierstück Bachs auf dem Bachflügel, so bekommt es ein ganz anderes Gesicht, als wenn man es von einem modernen Klaviere hört. Darum sollte man beim Studium früherer Instrumentalklassiker nie unterlassen, die Instrumentenkunde praktisch heranzuziehen, zumal uns die Zeit immer weiter von ihnen entfernt.

Mit Beginn des Jahres 1892 habilitierte ich mich an der Universität Berlin für Musikwissenschaft. Zunächst aber ward ich nach Wien geschickt zur Begleitung der bedeutenden Schätze, welche die preußische Regierung zur „Internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen" entsendete, ungefähr 15 Millionen an Wert. Fast das ganze Jahr blieb ich als Vertreter Deutschlands bei der Ausstellung in Wien, ein Jahr, das an meine Arbeitskraft und Umsicht die denkbar höchsten Forderungen stellte, mir aber auch reichen Gewinn an Menschen- und Sachkenntnis einbrachte.

1895 erfolgte meine Berufung in die Professur meines leider zu früh verstorbenen Lehrers Philipp Spitta an der Universität, und damit war nun auf mich die Sorge für eine gedeihliche Weiterentwicklung der Musikwissenschaft in Preußen fast allein übertragen. Diese hob sich von Jahr zu Jahr, denn immer größer ward der Kreis der Jünger der noch jungen Wissenschaft; das zeigte schon rein äußerlich die stetig wachsende Zahl von Doktorpromotionen. So ward mir denn das zukünftige Geschick dieser Schar von

Schülern zum Gegenstande ernster Sorge. — Man war damals noch nicht so wie jetzt bereit, die Musikwissenschaft als echte Wissenschaft zu betrachten. Am meisten fühlbar war für die Hebung der Lage der Musikwissenschaft der Mangel an einem leistungsfähigen Organ zur Veröffentlichung der gelehrten Forschungen. Denn mit dem Tode Ph. Spittas war auch die „Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft" eingegangen. Soviel ward mir deutlich, daß die notwendigen Kosten für ein ähnliches neues Unternehmen aus deutschen Kreisen wegen des Mangels an Interesse nicht aufzubringen waren. So entstand in mir der Plan, alle Liebhaber der Musikwissenschaft der ganzen Welt zu einer „Internationalen Musikgesellschaft" zu vereinigen, und durch Fühlungnahme mit allen Musikautoritäten der Welt gelang er in überraschend kurzer Zeit. Nationale Verbände mit Ortsgruppen entstanden in allen Ländern, und so ward es möglich, von 1899 an zwei große Organe, die streng wissenschaftlichen Sammelbände und eine Monatszeitschrift der I. M. G., ins Werk zu setzen.

Nun wo der Baum festzustehen schien vor Unwetter und seine Früchte zu tragen begann, hoffte ich für ihn auf eine große Zukunft, als plötzlich ohne damals ersichtlichen Grund der Verlag mir jede Weiterarbeit unterband, indem er die Annahme aller meiner Postsendungen verweigerte. Ein äußerst langwieriges Gerichtsverfahren hätte meine Schöpfung nutzlos dem Tode geweiht; so mußte ich zusehen wie nach dem Rechte gewisser Ritter andere die Früchte an sich rissen und auch noch schmähten, es könnten viel mehr und bessere sein. „In zwei Jahren wollen wir uns wieder sprechen und sehen, ob aus unseren 800 Mitgliedern 8000 geworden sind" [1]. Der Baum hat die einzig würdige Antwort gegeben, — er ist eingegangen.

Meine nächsten Jahre gehörten dem vertieften Studium der deutschen Musik. Immer stärker empfand ich dabei, daß sie uns nicht ein bloßer Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchung sein darf. Erfüllt sie uns nicht ganz mit Leben und Anschauung, so ist sie nicht, was sie sein soll: eine der wichtigsten Urquellen deutschen Wesens. So erwuchsen wie von selbst meine „Musikalischen Bilder aus Deutschlands Vergangenheit", die ich 1912 zum ersten Male aufführen ließ. Kleine dramatische Szenen aus den verschiedenen Geschichtsepochen Deutschlands versetzen den Zuhörer in die Stimmung der Zeit, aus der heraus, als ein wesentliches Stück der Kultur, die Musik entsprang. Diese neue Form musikgeschichtlichen Unterrichtes fand Beifall und Nachahmung.

Die wichtigste Erkenntnis aus meinen Studien ist aber die, von welcher auch mein jüngstes Buch „Vom Kriege gegen die deutsche Kultur" (Frankfurt a. M. 1915) ausgeht, daß nämlich unsere Gesamtanschauung von der Entwicklung der Geisteskultur unter dem Drucke eines falschen Systemes steht. Wir sind daran gewöhnt worden, unsere gesamte Geistesbildung als Geschenk der südeuropäischen und orientalischen Völker zu betrachten. Daß dies falsch ist, beweisen die vieltausendjährigen wundervollen altgermanischen Bronzen und Musikinstrumente, beweist die noch heute unergründliche Schöpferkraft des deutschen Volkes in der Musik, beweist der unvergleichliche Schatz des deutschen Volksliedes und so vieles andere.

Die vergleichende Musik-Forschung, die ich ins Leben rief, gibt uns die Mittel an die Hand, das sonst nur Geahnte zur wissenschaftlichen Gewißheit zu erheben, daß nämlich die Musik und Kultur des Orientes und der Griechen zum Teil nur Ausstrahlungen germanischen Geistes gewesen sind. Wie wäre es sonst möglich, daß sich — wie ich jüngst nachwies — Schriftzeichen, die im Herzen Deutschlands (unweit Halle) im Steinzeitalter auf tönernen Pauken gebräuchlich waren, in gleicher Weise in Babylon finden, hier aber um anderthalb Jahrtausende später? Dies ist nur e i n Zeugnis, nicht das einzige.

Der große Weltumstürzer, der jetzige Krieg, wird dieser meiner wissenschaftlichen Ueberzeugung von der Ueberlegenheit des deutschen Kulturgeistes fast über alle anderen zum Siege verhelfen. Denn deutsche Kultur ist Innenkultur. Sie stützt sich nicht auf äußere Form und äußere Schönheit, die man sieht und mit Händen greift, sie ruht nicht auf den bildenden Künsten, wie die Kultur aller anderen Völker. Sondern ihre Grundlage ist bedeutsamer Inhalt und ihre Kunst hörbare Schönheit, die Dicht- und Tonkunst!

So wollen die Musik und ihre Wissenschaft mitwirken an dem Schicksalsgewebe einer zukünftigen großen Zeit. Ich aber, glücklich, diesen Krieg noch mit zu erleben, will weiter mitarbeiten an dieser hehren Idee, soweit bescheidene Kräfte es vermögen.

[1] H. Kretzschmar: „Die Aufgaben der Internat. Musikgesellschaft" in der Zeitschr. der I. M. G. VI. S. 15.



Weihnachts-Spiele.

Von FRITZ ERCKMANN (Alzey).



Die Zeit ist wiederum gekommen, da in Tausenden von Kirchen und Kapellen, in Hütten, Häusern und Palästen die Erzählung von der Geburt Jesu verlesen und gehört wird. Die Kinder scharen sich um den Weihnachtsbaum und betrachten staunend die durch Puppen dargestellte Geburt des Herrn. Selbst die Alten werden noch einmal jung und freuen sich mit den Kindern in gleicher Fröhlichkeit, Sorglosigkeit, Leichtgläubigkeit der sonnigen Blüten, die die hehre Weihnachtszeit getrieben hat. Es ist ein Kinderfest, denn der neugeborene Jesusknabe ist das Universalbrüderchen aller Kinder der Erde. Sie wiegen es, pflegen es, singen ihm Lieder, ja die ganze Geschichte des Herrn wird in dramatischer Weise vorgeführt.

Während frühere Abhandlungen [1] sich mit dem Liederreichtum des Weihnachtsfestes beschäftigten, soll in den folgenden Zeilen dargetan werden, in welcher Weise das Volk die Geburtsgeschichte in dramatische Form gebracht hat.

Der erste Eindruck der Weihnachtsspiele ist der einer großen Ueberraschung. Wenn man nicht die Gewißheit hätte, daß es den Verfassern mit der Herstellung der Spiele heiliger Ernst gewesen wäre, so könnte man sie als Fastnachtsspiele ansehen. Schon die Kostümierung der Darsteller gibt Stoff zum Lachen.

In dem von altersher überlieferten und bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts aufgeführten Seebrucker Hirtenspiel [2] treten die Hirten Lenzai (Lorenz), Veichtel (Veit) und Fritz auf, entweder ganz in Felle gekleidet oder mit langen, altmodischen Röcken und sehr breiten, weißen Halskrägen. Um die Mitte tragen sie „Bindna", wie es die Alten hießen, d. i. lederne Ranzen, oder an der Seite „Lecktaschen", in denen die Sennerinnen Salz für die Küche zu führen pflegen. Den Kopf bedecken spitze, hohe Hüte mit schmalem Rand und „Daxboschen" darauf.

Der Prophet ist sehr „nobel" gekleidet mit Zylinderhut, Brille, Frack und weißen Strümpfen, die bis an die Knie reichen. In der Hand hält er ein Perspektiv, durch das er den an Palästinas Grenzen „glänzenden Wunderstern" betrachtet.

In dem Christkindlspiel aus Oberkatz an der Rhön (Thüringen) ist das Kostüm des „alten Joseph" folgendermaßen beschrieben:

„Joseph ist wie ein alter Mann gekleidet, trägt einen dreieckigen Hut mit Federbusch, ein Winkeleisen, eine Schnupftabakdose, daraus er die Zuschauer schnupfen läßt, die ihm dafür eine Belohnung an Geld in die Dose legen. Schon draußen und beim Hereingehen hustet er [3].

Im Rosenheimer Dreikönigspiel schreibt der Verfasser folgende Kostümierung vor:

Maria „tritt auf in rotbraunem Kleid und blauem Mantel", Joseph „in blauem Rock und gelbem Mantel". Auf der Wanderung trägt jene noch „ein blaues Hütchen mit roten Bändern, in der Rechten einen Stab, in der Linken ein Zeckerl [4]. Joseph hat einen Filzhut mit gelbem Band, ebenfalls einen Stab und einen Zecker, aus dem Zimmermannswerkzeuge (Säge, Hölzer usw.) herausschauen".

Der in dem Rosenheimer Dreikönigspiel eingeführte Wirt trägt eine „grüne Schlegelhaube, kurze Hosen, weiße Wadelstrümpf und einen weißen Schaber" [5], während die Wirtin mit einem „altmodischen Rock mit weiten Aermeln, Schürze, Geldtasche und ein paar Schlüsseln" versehen ist.

Das in demselben Spiel dem König Herodes Vorwürfe machende „Gewissen" hat lange, offene Haare, weißes Gewand, und die zwei Teufel sind mit „klirrenden Ketten" versehen.

Der Engel trägt stets ein weißes Gewand, in dem Oberuferer Paradeispiel außerdem ein Szepter, d. i. ein Stab mit einem herabfallenden Büschel bunter Seidenbänder, in dem Seebrucker Hirtenspiel [6] „eine Haube aus Gold und Perlen, über dem weißen Kleid einen Goldharnisch und roten Mantel, in der Rechten einen Stab mit einem Kreuzlein an der Spitze" und in dem Rosenheimer Dreikönigspiel eine Krone, weißes Gewand und rote Schärpe.

Um anzuzeigen, daß der himmlische Gast keine irdische Schwere besitzt, schreitet er in feierlich gemessenem Schritt

[1] Neue Musik-Zeitung 1909, No. 6 und 8, „Britische Weihnachten" 1910, No. 6 und 7, „Weihnachten im deutschen Volkslied".

[2] A. Hartmann, Weihnachtlied und Weihnachtspiel in Oberbayern. München, 1875.

[3] Schmidt, Sagen, Sitten und Gebräuche aus Thüringen, gesammelt von Witzschel 163. Wien, Braumüller, 1878.

[4] Geflochtene Tasche. [5] Schurz.

[6] Hartmann, S. 130.

über die schlafenden Hirten hinweg, die dabei mit keinem Atemzug verraten dürfen, daß sie des Gewichtes bewußt sind [1].

Herodes „hat einen Helm mit einem rauschenden Zimier auf, trägt einen ungeheuern Schnurrbart und ist in einen roten Talar gekleidet. Wenn die drei Könige miteinander oder mit Herodes sprechen, neigen sie jedesmal das Szepter gegeneinander".

Das Auftreten von Kaiphas (der in manchen Spielen unter dem Namen Kalfas erscheint), Pilatus und Jonas, dem Hohenpriester und den Schriftgelehrten hat in den ungarischen Weihnachtsspielen in jeder Hinsicht das Gepräge altherkömmlicher typischer Ueberlieferung. Keine Juden unserer Zeit werden etwa nachgemacht, sondern es sind Leute in weißer Tracht mit rundem Halskragen und spitzen, mittelalterlichen Judenmützen [2].

Die drei Weisen aus dem Morgenlande, von denen Balthasar mit geschwärztem Gesicht erscheint, tragen weiße Kleider, auf dem Haupte Mützen von buntem Papier, um den Leib bunte Gürtel und Säbel an der Seite. So oft das Wort Jesus Christus gesprochen wird, verneigen sich alle [3].

Die Kostümierung der übrigen Personen ist sehr einfacher Art. Wenige Unterscheidungszeichen genügen zur Verdeutlichung der einzelnen Rollen.

Der Tragant [4] ist mit Schwert oder Spieß versehen, das Haupt mit einem Federbusch bedeckt, dessen Federn jedoch aus Papierstreifen bestehen [5], und der Teufel, der in einer „schnoflatn" [6] Stimme spricht, „tritt ganz in schwarz auf".

Wie die Kostümierung einzelner Darsteller, so überrascht auch oft die Einkleidung der Gedanken durch Naivität, durch den kecken und freien Ton, in dem die heiligen Gestalten und Ereignisse behandelt werden und der selbst vor der Gottheit nicht stille hält.

„Gott Vatter ist a guader Mo,
schickt uns sein Su von Himmelstron
herunter auf die Erden,
uns Menschen gleich zu werden;
macht's eam a Musi z' Lo'" [7].

Um dem Volk recht anschaulich zu machen, daß Joseph nicht der Vater Jesu sein kann, wird er in allen Spielen als alter Mann gezeichnet. Im Sankt Oswalder Weihnachtsspiel lesen wir von einem

„alten Mann — Joseph genannt,
der noch niemals ein Weib erkannt" [8].

In dem geistlichen Gespiel aus Obersteiermark spricht der Engel Gabriel bei der Verkündigung von Joseph als einem „greisalten Mann", und in dem Brixlegger Weihnachtsspiel [9] wird er als der „Närvater" Christi und Maria als „seyne Jungfräuliche Gemahlin" bezeichnet. Diese sehr alte Darstellungsweise stimmt nicht mit den allerältesten christlichen Denkmälern überein, auf denen Joseph als Jüngling erscheint. Jedoch schon vor 359, auf dem Sarkophag des Junius Bassus, wie in den Mosaiken von St. Maria Maggiore aus dem 5. Jahrhundert ist er als älterer Mann abgebildet. Die Darstellung Josephs als eines betagten Mannes stimmt überein mit einer ungenauen Ueberlieferung, daß er vierzig Jahre alt war, als er die erste Ehe einging, aus der ihm in 49 Jahren vier Söhne und zwei Töchter („Brüder und Schwestern Jesu") erwuchsen und daß er im 90. Jahre, nach dem Tode seiner Frau, die Jungfrau Maria zu sich nahm.

Dieser Altersunterschied erklärt seine Güte und Liebenswürdigkeit, die sich bis zur Unterwürfigkeit steigert (siehe das Gmundner Dreikönigspiel).

Im Brixlegger Spiel [10] verfällt er in einen dem Stück eigenen Predigtton, wenn er die Hirten mit den Worten entläßt: „Gute Männer, verlaset uns, das andenken euer edlen guten Handlung sol ewig in den geschicht Büchern der nachwelt, eingetragen werden, Liebet euch unter einander, und seid versichert am tage eures Hinscheiden werdet ihr des loses theilhaftig werden, das euch bey euer geburth verheisen ist."

Er schlägt aber einen andern Ton an im St. Oswalder Spiel [2], wo er die sich an die Krippe drängenden Hirten also empfängt:

„Was macht's, was macht's, ihr groben Leut?
Oes schröckt's ma's Kind mit zamtn Weib."

[1] Oberuferer Weihnachtsspiel.
[2] Schröer, Deutsche Weihnachtspiele aus Ungarn.
[3] Dreikönigspiel aus Mähren.
[4] Trabant.
[5] St. Oswalder Spiel.
[6] Schnofelnd, schnüffelnd, näselnd.
[7] Seebrucker Hirtenspiel (Hartmann, S. 116).
[8] Bonus, Deutsche Weihnacht, S. 15.
[9] Pailler, Krippenspiele, S. 394.
[10] 4. Auftritt. [11] 2. Abteilung, 6. Szene.

Einmal wird er mürrisch und ungehalten [1], als er bei den „felsenharten Bethlehemiten" für sich und seine schwangere Frau keine Aufnahme findet, und einmal sogar bösartig, als während der Flucht nach Aegypten durch das Wunder des sich vor dem Jesusknaben verneigenden Feigen- oder Dattelbaumes eine Verzögerung in der Reise eintritt.

Daß dieser ernste alte Mann auch humoristisch wirken kann, zeigt ein schlesisches Stück, in dem er mit Maria und dem Kinde polternd auftritt und ausruft:

„Holla, holla!
War ich bald zur Thür rein gefolla!
Gots velklablo [2] das woar 'ne kalde Nacht!
Wenn ich nich wär derwacht,
wär'n mir die Läuse im Pelz derfrorn."

Auf Marias Bitte, ihr beim Kindelwiegen zu helfen, entgegnet er:

„Kindla wiega, Kindla wiega!
Ich koan nich meine Finger biega!
Hunni sausi, nunni sausi,
der Kitsche [3] tut der Bauch weh!"

In allen Spielen wird der großen Armut der Eltern Jesu erwähnt. Sie treten in armseligen Reisekleidern auf und machen den Eindruck von Gesindel und Bettelvolk, wie es in dem Brixlegger Spiel besonders erwähnt wird, wo ein Einwohner auf der Maria Bitte um Aufnahme entgegnet: „Ich bin nicht geneigt, so frembdes herumstreifendes Gesindel in meine Wohnung aufzunehmen, vor dem nichts sicher ist."

Im Rosenheimer Hirtenspiel schreit die Wirtin ihren Mann an:

„Was hast du da für Lumpersleut?
Was tust das Maul aufspreizen weit?
Geh' nein, mach d' Zech! Die Baurn sind voll.
Mein Haus und Keller versich mir wohl!"

Joseph, von dem die Bibel kein einziges Wort verzeichnet, das er gesprochen haben soll, beschränkt sich meistens auf knappe Reden. Nur in dem ausgesponnenen Salzkammergütler-Spiel läßt er der Zunge freien Lauf und wird gesprächig und weitschweifig, wie alle Hauptpersonen dieses Spieles lange Reden zu halten haben. Den Jesusknaben redet er folgendermaßen an [4]: „Sei zu tausendmal gegrüßt, mein liebstes Kind Jesu, ich sage dir unendlichen Dank, daß du mich großen Sünder gewürdigt hast, zu deinem Nährvater zu erwählen."

Maria erscheint in allen Spielen als das zarte, züchtige, mitleidheischende Weib, das bald verzagt und von Joseph getröstet wird, bald ihrem klagenden Gatten Mut zuspricht. Für den Jesusknaben ist sie die besorgte Mutter, die aber im Herzen spürt, wer vor ihr in der Krippe liegt.

Die Hirten nehmen in allen Weihnachtszenen einen breiten Raum ein. Es sind keine überlieferten Figuren, sondern aus dem Volk selbst herausgedichtete Charakterrollen. Auch die überlieferten Namen Achael, Cyriakus und Michael (auch Stephanus) haben die Dichter vergessen und dafür Namen eingeführt, die im Dorf und auf der Halde bekannt sind. Wir finden einen Riezl oder Riazl (Ruprecht), Jodl (Georg), Lippel, Stöffel (Stephan); Seppel (Joseph), Hiasl, Wastl (Sebastian), Simandl (Simon), Jagl (Jakob), Urbal (Urban), Digl (Benedikt), Friedl (Gottfried), Veitl (Vitus), Zacherl (Zacharias), Mörtl (Martin), Bartl (Bartholomäus), Wolferl (Wolfgang), Leanl (Leonhard), Blasl (Blasius), Lenz (Laurenz), Stacherl (Eustachius), Hoisl (Matthäus), Leanl (Leonhard), Gorl (Gregor).

In den meisten Hirtenspielen erwacht einer der Hirten durch einen hellen Schein und weckt seinen Kollegen:

„Geh, sag ma's, liaba Nachbasman,
was muas denn das Ding sein,
daß d' Sunn heunt Nacht thuat schein'n?"

Der zweite Hirte ist erbost wegen der Ruhestörung und gibt unwirsch zur Antwort:

„Was hast den heunt Nacht für a Gschroa?
So gib amal an Ruah!
Es geht ja schon auf halbi zwoa,
du bist a dumma Bua!"

Die dramatische Handlung wird hier und da auch gesanglich eingeleitet, wie es ein Bruchstück aus dem Salzkammergut dartut, das möglicherweise die Eingangsszene eines größeren, verloren gegangenen Krippenspieles war.

In dem Salzkammergütler-Spiel hält Treinsch, ein Hirtenweib, die Engel für „Studenten-Buama, dö hamt ladeinisch grödt und habn da so schen gsunga und geiget und blasn

[1] St. Oswalder Spiel, 1. Auftritt, 8. Szene.
[2] Veilchenblau. [3] Katze.
[4] Salzkammergütler-Spiel, 5. Abteilung, 1. Szene.

— ah, was war's um mein Man sein Blasn? war nix dagögn!" — Und in dem Seebrucker Hirtenspiel [1] berichtet der Hirte Fritz gar von der wilden Jagd, die er gehört haben will:

„Durt oben o der Goaßleiten,
Da raigiascht's vor alten Zeiten:
da hat's mi meinoad!
Bald derwischt, dös wild Gjoad.
Und a Getös hat's gmacht,
da schier an jader Bam hat kracht.
Und gschrian hat's a:
Hu, hu, gscha, gscha!
Lauf, Bua, lauf!
Und schau di nöt um,
oder i drah dir 'n Kragen um!"

Das Ereignis macht einen solchen Eindruck auf ihn, daß er den die Heilandankunft verkündenden Propheten für „den Wauwau", „Oaner von den wilden Gjoad", ansieht [2].

In einem Hirtenlied des St. Oswalder Spiels singt Lomo, wie

„d' Engei von Himmel herab,
viel Tausend sand gwös'n — —
habn gsunga und pfiff'n, habn d' Hörpauk'n g'schlag'n",

und in einem Lied aus dem Mühlkreis hören wir, daß:

„Aus Geigna und Pfeiff'n dö Musi besteht!
Allas zsam singt,
daß 's recht wohl klingt;
weit bössa, als wan ma zum Dudlsag springt."

Der Sänger wünscht, daß er

„a weng nur ladeinisch vastundt,
und aus dera Musi was amörka kunnt"

und meint, daß die Engel

„schen lusti hams pfiffa,
hamt gar nia falsch griffa,
mein Dudlsag war a Hadan dagögn".

Auch Hirtentänze werden in manche Spiele eingelegt, namentlich da, wo die Vorstellung auf einer Bühne stattfindet. In dem Salzkammergütler-Spiel [3] erblickt der Zuschauer eine ländliche Gegend; mehrere Lämmer weiden auf einer Wiese und der Hirtenbua singt folgendes Lied:

„Oes Lamplein all, gehts aus dem Stall,
es scheint ja d' Sunn schon überall.
I will eng treiben auf die Wies,
allwo das schönste Grasfuetter ist;
alldort mögts grasen den ganzen Tag,
so viel und lang oans frößn mag."

Nach der dritten Strophe bläst er ins Halderhorn und tanzt herum [4].

In demselben Spiel fand früher [5] ein Hirtenreigen vor der Krippe statt. Der Refrain: „So wölln ma halt allisand lusti sein!" ist jedenfalls so auszulegen, daß sich diese Lustigkeit durch einen würdig gemessenen Krippentanz äußerte [6].

Das komische Element wird in den Weihnachtsspielen durch die drei Hirten vertreten. In dem St. Oswalder Spiel ist namentlich der dritte Hirte, der „dalkete" Bauer, der eigentliche Spaßmacher. Er führt sich bei dem König Herodes folgendermaßen ein:

„Ich bin der dalkete Baur von Liedenau [7],
hab Wagnschmier brennt
und hab ma d' Hosn hin und her versengt."

Auf die „lateinische" Entgegnung des Herodes:

„Gwaxünymehr, was heri mehr"

ruft der dalkete Bauer überrascht aus:

„Hei Saxti! wo hat denn der Herr so viel lateinisch glernt? In Oansigl [8], in Schlögl [9] oder gar bei uns in deutschen Landl?"

Auffallend ist es, daß dieser Hanswurst dem König Herodes, der ihn wegen seiner Ruhelosigkeit um Rat fragt, den Gedanken zum bethlehemitischen Kindermord einflüstert.

„Was fragt denn der Herr an so dalkaten Bauern um an Rath? kann selbn nix lesen und schreibn, aber das Roatn [10].

Geht da Herr a paarmahl her und hin,
daß ih mi da drüber besinn.
Jetzt wissat ih gar an vortrefflichen Rath;
Der Rath hat vier Füaß
und zwoa Herndl, wia die ledig'n Spieß;
an kohlschwarzn Kopf, zwoa kerschbraune Augn [1];
aba da Rath wurdt in Herrn nöt taugn.

Wann ma halt ließ'n die selbign drei [2] fragen ganz frei:
Wo denn das Kindl geboren sei?
Und wann sie's hättn gfunden,
dann mechtens kommen zur Stund'n.
Wann ma halt ließen das Kindl anbeten,
wann ma ließen das Kindl anbinden,
oder wann ma ließen das Kindl anlethen,
oder wann ma ließen das Kindl anhenken,
oder wann ma ließen das Kindl abtedten."

Man beachte, wie die Einflüsterungen immer bestimmtere Gestalt annehmen, bis zuletzt der Mord des Jesusknaben angeraten wird.

Für das Publikum bildeten die komischen Figuren jedenfalls eine erwünschte und willkommene Beigabe. Sie entwickelten sich von dem Augenblick an, als das Weihnachtsspiel aufhörte, kirchliches Eigentum zu sein.

Eine für das Volk köstliche Beigabe sind die beiden Juden in dem St. Oswalder Spiel, die sich durch ungemein lebhafte Gebärden, unverständlich schnelles Sprechen, ein kreischendes Organ und stete Beweglichkeit (wobei sie fortwährend sich gegenseitig oder ihre eigenen Achseln — die Infillim? — küssen oder nur so mit den Lippen schmatzen) auszeichnen. Sie führen einen Tanz auf und singen dabei ein derbes, lustiges Lied.

Nach dem Tanz „mauscheln" sie weiter, handeln untereinander, erzählen von dem neugeborenen König und überbringen Herodes die Kunde, bei dem sie aber schlecht ankommen.

Eine andere Rolle spielen sie bei dem Kindermord. Wenn die Soldaten des Herodes anmelden, wie viel Kinder sie umgebracht haben, bringen sie jedesmal eine Puppe auf der Spitze des Schwertes und werfen sie vor den König hin, wobei ein wimmernder Jude kommt, es abholt und küßt. Bemerkenswert ist, daß die Puppen schwarz sind, so wie sie auch dann im Oberuferer Spiel vom Teufel seine Kinder genannt werden.

Neben den Hirten spielen die drei Weisen eine bedeutende Rolle. Der schwarze König erregt besonderes Aufsehen und wird für den Teufel oder „an Zigeiner" gehalten.

Nur in dem Salzkammergütler-Spiel erfahren wir, daß Kaspar „aus der Stadt Kaphet in Indien" stammt, Melchior „aus dem Egyptenland in Nubia" und Balthasar „aus dem Land Aethiopien, aus der Stadt Siwa".

In den anderen Spielen ist der Heimat nicht erwähnt. Wir hören nur, daß sie aus dem Orient kommen, aus dem Morgenland [3], aus „einem weiten Land". Dreizehn Tage für die Reise werden in fast allen Spielen angegeben [4].

Es wird demnach angenommen, daß der Stern in der Geburtsnacht, am 25. Dezember, den Weisen erschien und daß sie dreizehn Tage später in Bethlehem ankommen.

Diese dreizehn Tage werden in dem Gmundener Dreikönigspiel durch einen Rundgang der Könige dargestellt, während dessen sie sich wie durch Zufall treffen und über ihre Herkunft und Zweck der Reise berichten.

In den übrigen Spielen treten sie gemeinschaftlich auf, und zwar mit Musik. Ein diesbezüglicher Regiebemerk [5] lautet:

„Die drey Könige, mit musig. So bald das nöthige volk auf den Theater ist, schweigt die musig."

Welcher Art die Musik ist, hören wir von Maria:

„O Joseph mein!
Was muß das für ein Getümmel sein?
Die Pauken hör ich schallen,
die Trummel hör ich knallen.
O Joseph mein!"

Sie beten den Knaben an, Kaspar opfert Gold, Melchior Weihrauch und Balthasar Myrrhenwein. Eigentümlicherweise bringt in dem Gmundener Spiel jeder König mehrere Opfergaben dar, und Melchior erwähnt besonders, daß er Myrrhen opfert, um den „G'stank" aus dem Stall zu vertreiben.

Weiter ist noch zu erwähnen, daß in dem Brixlegger Spiel der Name Balthasar in das deutsche Baldhauser und in einem Hirtenlied in Waldhauser verändert ist.

Nachdem sich die drei Könige verabschiedet haben, wird

---

[1] Hartmann, Weihnachtlied und -spiel aus Oberbayern, 1875, S. 119.
[2] Ebenda, S. 126.
[3] Pailler, S. 281.
[4] 3. Abteilung, 3. Szene [5] 5. Abteilung, 2. Szene.
[6] Pailler, S. 285.
[7] Liedenau = Lichtenau bei Haslach, altes Schloß und Dorf.
[8] Kloster Einsiedeln.
[9] Das Prämonstratenserstift Schlägl in der Nähe von St. Oswald.
[10] Rechnen.

[1] Der Bauer beschreibt hier den Teufel.
[2] Die drei Könige.
[3] St. Oswalder Spiel, 3. Abteilung, 4. Szene.
[4] Vergl. Gemundener Dreikönigspiel, 1. Abteilung, 4. Szene.
[5] Brixlegger Weihnachtsspiel, 1. Aufzug, 6. Auftritt.

der Schlaf in der Herberge dargestellt, während dessen der Engel auftritt und die Schlafenden ermahnt, nach Aegypten zu fliehen. Auch Herodes wird durch den Engel vor dem beabsichtigten Kindermord gewarnt.

„Herodes, Herodes, ich tu dich warnen
der Teufel tut auf dich schon warten.
Er wetzt ihm schon sein' Zähn' und Krall'n,
er führt dich in die Höllenqual'n [1]".

Der „Tragant", dem wider seinen Willen der Auftrag erteilt wird, die neugeborenen Kinder zu töten, bringt eine starke Wirkung hervor, indem er die im Publikum anwesenden Mütter in den Rahmen der Handlung hereinzieht, als ob deren Kinder in Lebensgefahr seien. Er ist sich dabei der Anteilnahme des Publikums bewußt, dem die Grausamkeit des Herodes auf drastische Weise anschaulich wird.

Das erlaubt eine Kürze der Darstellung, indem der „Tragant" die Bühne verläßt und sofort wieder mit der Mitteilung erscheint:

„König, nach eurem Willen ist's gescheh'n
ich hab' getödt alle Knäbelein,
so eins oder zwei Jahr' alt sein.
Es werden an der Zahl bei 40 000 sein.
Da habt ihr eins zum Augenschein."

Dabei zeigt er ein totes Knäblein.

Im Gmundener und im Rosenheimer Dreikönigspiel wird sogar trotz seiner kniefälligen Bitten des Herodes eigener Sohn getötet. Daß der König dieses mit eigener Hand tut, steht im Widerspruch mit einem Auftritt des Spieles, worin ein Diener berichtet, wie er 40 000 Kinder umgebracht, „worunter auch Ihr Söhnlein war".

Diese Sage ist uralt; schon im 4. Jahrhundert wird ihrer in einer oftgenannten Stelle des Macrobius erwähnt, die wahrscheinlich dem Matthäus 2, 18 entsprang, wo es heißt: „Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört, viel Klagens, Weinens und Heulens; Rahel beweinte ihre Kinder und wollte sich nicht trösten lassen, denn es war aus mit ihnen."

Nach der grausigen Tat wird Herodes entweder in die Hölle geschleppt, oder er ersticht sich auf offener Bühne. Herodes wird im allgemeinen als ein blutdürstiger Wüterich geschildert, ein echter Bösewicht, wie er aus den Ritter- und Rührstücken des Bauerntheaters bekannt ist. Der in dem Auftritt des Brixlegger Spiels eingelegte Selbstmord des Königs würde einem Schauerdrama Ehre machen.

Allda heißt es:

„Werft die Schwerter weg! — legt schwarz an, — hüllt euch in Flohr! — trauert! — die ganze welt ist Todt, — ich mordete sie — kombt seht — seht — o ihr anblück ist förchtlich. — — Aber wie — ich Lebe noch — noch athme ich, noch sehe ich den schrecklichen Tag? (zieht den Dolch) mein Leben ist mir verhast! — Die Rache folget — verlösche Licht — wie mein andencken! (stoßt ihn hinein). — — Laset — laset mich! — Furien — ich bin euer opfer! — — — Feuerbäche wogen in — meinem — Herzen! —"

Dem Teufel wird nur selten eine größere, aber dafür um so wirksamere Sprechrolle erteilt. Dadurch, daß er im Oberuferer Spiel dem kleinmütigen Herodes seine Hilfe zusagt, da ein Teufel den andern nicht im Stiche lasse, wird der wahre Charakter des Königs dem Publikum recht klar gemacht.

Wie bereits erwähnt, nimmt er die getöteten Kinder für sich in Anspruch, und zwar unter folgenden merkwürdigen Worten:

„Gnädiger könig, ich bin auch wieder komen,
und hab meine kinder mitgenomen
die han an mir sich so vermessen,
die bratwürst mir aus der taschen gfressen,
eh ich inen geb ein bissen brot,
eh leg ichs nieder und schlags maustot."

Der Teufel dieses Spiels hat einen Stich ins Humoristische und ist von seinem Kollegen der übrigen Spiele weit verschieden. Er springt lustig auf die Bühne und verläßt den König unter folgenden Worten:

„— — ich lach in meine faust
gleichwie (der fuchs) die gans wol maust.
— — — — — —
ich fahr dahin im namen Bix Bax
zu meiner geselschaft rauch und rabs."

In dem Seebrucker Hirtenspiel tritt uns der echte Satan entgegen, der seinen Kampf mit Himmel und Ewigkeit kundgibt und die „Furien vom höllischen Feuer, ihr schreckbaren Ungeheuer" herbeiruft.

Ein Engel schlägt mit dem Schwert nach ihm, wobei er zusammenstürzt und beim Hinauskriechen ausruft:

[1] St. Oswalder Spiel.

„O Schmerz, o Qual!
O ewiger Fall!
Rache! ewige Rache!" [1]

In dem Weihnachtsspiel des Hans Sachs [2] tritt noch kein Teufel auf, wohl aber in vielen, dem seinigen nachgebildeten Spielen. In dem Oberuferer Christigeburtsspiel wird ihm von Herodes zuerst „ein schwarz par Ochsen", dann „ein schwarz par rappen" und schließlich das „halb königreich" versprochen, wenn er ihn länger leben lassen wollte. Der Teufel geht nicht darauf ein, sondern wirft ihm mit den Worten: „Wart, ich wirs [3] probiern, obs du schwer bist" eine Kette über, damit er ihn auf die Schultern nehmen kann.

In demselben Spiel ersticht sich der Hauptmann aus Reue über den von dem König befohlenen Kindermord. Bei der Aufführung holt ihn der Teufel, indem er ihm den Kopf zwischen die Beine steckt, ihn hochhebt und enteilt.

In manchen Spielen geht der Teufelsszene des Königs Selbstmord voraus; in andern, wie in dem St. Oswalder Spiel, findet der Selbstmord statt, ohne daß der Teufel erscheint. Herodes weiß indessen, was ihm bevorsteht; er fühlt, daß ihn „der höllisch Hund schon plagt".

Die Umgebung des Königs Herodes setzt sich aus zumeist unbedeutenden Leuten zusammen, d. i. solchen, die nur wenig spielend auftreten.

Wie Kaiphas (Kalphas) an den königlichen Hof kommt, ist nicht recht ersichtlich. Wahrscheinlich soll seine und die Anwesenheit des Annas, Pilatus und Judas dartun, wie sittlich tief der König steht, der solche Gesellschaft um sich duldet.

In dem besten der österreichischen Weihnachtsspiele, dem St. Oswalder Spiel, macht „Kalfas" nicht allein bekannt [4], daß die heiligen drei Könige in schnellster Eil „vier hundert Meil" hergereist sind, um die Knie zu beugen, und fordert das Volk auf, das schöne Jesuskind zu betrachten, sondern er berichtet [5] Herodes auf dessen Frage, ob in der heiligen Schrift „das neue Gedicht" stünde, da er sich

„schon vorgenummen,
umbringen z'lassen alle Knäbelein,
die eins oder zwei Jahr alt sein".

daß bei dem Propheten Michäas geschrieben stehe: „Du Bethlehem bist keine aus den geringsten fürstlichen Städten; denn von dir soll hervorgehen der, der mein Volk Israel regieren wird."

Zugleich warnt er den König, da in der Hölle bereits ein Sitz für ihn bereit sei.

Diese Rolle des „Kalfas" wird in vielen Spielen nicht besonders benannt; nur in dem jüngeren Text des Brixlegger Weihnachtsspiels treten Enpipfas und Fraxifus als Schriftgelehrte auf, denen man aber kein Interesse abgewinnen kann.

Zum Schluß muß noch zweier stummer Darsteller erwähnt werden: des Ochsen und des Esels im Stall zu Bethlehem. Auch sie treten gewissermaßen handelnd auf, denn es heißt: „Der Wind, der blast duri — 's Kind war schon dafrorn, hätt da Ochs und da Oesel si nöt seina dabarmt. Dö stengan bein Krippal und schnaufn 's Kind an."

In dem „Krippellied des Igtalieners", diesem gerade wegen seines sonderbaren Charakters sehr beliebten Liede, heißt es:

„Hab i segen Schaf und Ochs
mit das Gabel auf das Gopf;
that i meine Stecken habn,
that i Ochs schwind aussi jagn,
daß er nit den Krippl zreißt
oder gar die Kindl beißt.
Gua sein Bruder [6] is dabei
und das Essel mit friß Heu,
thut das kleine Herrgott blas',
daß nit samfriert seine Nas',
weil die Winter is viel galt
und die Gind kein Jahr nit alt."

Es ist ein alter, auch in Bildern oft erscheinender Gedanke, daß die beiden Tiere das Kind zwecks Erwärmung anhauchen. In einem Weihnachtslied des Münchener Gesangbuches von 1660 heißt es ebenfalls:

„Das Oechslein ließ sein Athem gohn
wol auf das edle Kindlein schon."

[1] Hartmann, S. 134.
[2] „Comödie mit 24 Personen, Die Empfängnis und Geburt Johannis und Christi und hat neun Akte." 1557.
[3] Werde es.
[4] 3. Abteilung, 18. Szene. [5] Ebenda, 25. Szene.
[6] Der Bruder der Kuh = Ochs.

Karl Hagemann über Opernkunst.

Von L. ANDRO (Wien).



Seinem großen Buche über Regie gliedert Karl Hagemann nunmehr eine Abhandlung über Opernkunst an (bei Schuster & Löffler, Berlin), die nicht erschöpfend ist und sein will, aber die Aufmerksamkeit der Fachleute wie der Laien durchaus verdient. Denn wir hören zwar neuerdings sehr viel über die Aufgaben des modernen Opernregisseurs, in die Praxis umgesetzt werden sie aber höchstens von den großen Hoftheatern, während Hagemann gerade als Leiter einer mäßig großen Bühne, des Hoftheaters in Mannheim, seine Erfahrungen gesammelt hat. Es ist also wichtig, daß er vom Standpunkte eines mittleren Operntheaters aus über die Arbeit des Regisseurs erzählt. Ohnehin ist es merkwürdig, daß wir nur wenige solcher Bücher besitzen und daß diese nicht allgemeine Geltung haben.

Wir besitzen allerdings grundlegende Werke über die Aufgaben des Opernregisseurs — und das sind die Wagners. Vermöchten unsere Herren Regisseure diese auszuschöpfen, ja geruhten sie nur, sie zu lesen, jedes fernere Wort wäre überflüssig. Da unsere Opernregie sich aber teils in gewollter Originalität, teils in ödester Konvention bewegt, muß man sehr dankbar sein, wenn sich einmal ein Nichtmusiker der Sache annimmt.

Von vornherein gibt Hagemann zu, daß der ideale Opernregisseur — wie schon Wagner es wollte — nur der mit dramatischem Empfinden begabte Kapellmeister sein kann, daß die Geschehnisse auf der Bühne mit denen im Orchester sozusagen von einer Hand gelenkt werden. Die Idealtypen, ja die Schöpfer solcher Kunst seit Wagner stellten Mahler und Mottl dar. Auch jetzt noch finden sich solche große Künstler, aber so vereinzelt, daß für gewöhnlich die Arbeit des Regisseurs und des Kapellmeisters wieder in zwei Teile gespalten werden muß.

Das Wesen der rhythmischen Bewegung ist für die meisten unserer Opernsänger noch immer ein böhmisches Dorf. Ich sah jüngst eine von Budapester Künstlern dargestellte Pantomime „Der verlorene Sohn", unter Leitung Ernst v. Dohnányis, und fand hier das Ideal: das vollendete Zusammengehen der Gebärde, des seelischen Ausdruckes und der Musik, fast völlig erreicht. Leider hat die Pantomime bei uns aber so gut wie gar keine Geltung und man kann unsere singenden Künstler auch nicht zwingen, von Zeit zu Zeit in ihr aufzutreten; als Lerngelegenheit wäre das unbezahlbar. Immerhin haben wir einige Künstler von hoher Intelligenz, wie Marie Gutheil-Schoder, wie Paul Bender, die ihre rhythmisch-schauspielerischen Aufgaben vollständig erfassen. Die meisten unserer Opernsänger kümmern sich aber keinen Deut drum und haben es auch nicht nötig. Wenn eine Sängerin mit schöner Stimme und beträchtlicher Trillerfähigkeit, die aber musikalisch, rhythmisch, darstellerisch, seelisch geradezu die Unfähigkeit selbst ist, wie die Wiener Primadonna Selma Kurz, 2800 Kronen pro Abend erhält (wie in den Zeitungen zu lesen steht), so hat das etwas künstlerisch wie sozial geradezu Aufreizendes. Dies an der Bühne, an der Gustav Mahler bestrebt war, das Startum abzuschaffen und Ensemblewirkungen durchzusetzen. Man bedanke sich bei Herrn Gregor.

Was Hagemann von seinen Regisseuren verlangt, ist keineswegs exorbitant. Auch eine mäßig dotierte Bühne wird sich eine Leseprobe außer der musikalischen leisten können, wird vernünftige Kostüme einführen können statt der sinnlosen Gelecktheit der Primadonna, des Tenors. Wieweit die Sänger zu beeinflussen sind, wird man freilich der Suggestionskraft des Regisseurs überlassen müssen. Hagemann vergißt, daß gerade das Sängermaterial in bezug auf Intelligenz so ziemlich das schlechteste ist. Zur Schauspielbühne kann man doch nur in den seltensten Fällen ohne gewisse Grundbegriffe von darstellerischem Talent und literarischer Bildung kommen. Bei der Oper entscheidet die Stimme allein. Es ist leichter, daß ein Kamel durch ein Nadelöhr gehe, als daß sich ein doch ein paar rasche Erfolge verwöhnter Tenorist dem Regisseur füge. Ernste Künstler, die nach Vollendung ihrer Kunst und Person streben und nicht nur nach der Amerikagage sind bei der Oper in verschwindender Minorität. Aus den wenigen, die es gibt, muß man seine Hoffnungen für die Zukunft schöpfen.

Ist es nun schon schwer genug, aus den Solisten eine wirklich künstlerische Gesinnung herauszuholen, so grenzt das beim Chorpersonal an die Unmöglichkeit. Diese vielgeplagten Menschen, die in kleineren Städten in der Regel noch einen anderen Beruf ausüben, sind gewöhnlich nicht durch eine musikalische Schule gegangen, wie es auch beim geringsten Orchestermusiker der Fall ist, ja nicht immer durch eine Schule überhaupt. Ihnen die paar stereotypen Bewegungen abzugewöhnen, sie in zwanglosen Gruppen aufzustellen, wie das in Bayreuth geschieht, nicht in dem üblichen furchtbaren Halbkreis, aus jeder Chorfigur eine Gestalt zu schaffen — das ist die Arbeit eines Lebens, im normalen Betrieb nur selten durchführbar, denn selbst Bayreuth brauchte zwei Jahre, um jede Vorstellung vorzubereiten. Dennoch bleibt die Energie, mit der Hagemann hier auf dem Richtigen besteht, erfreulich. Interessant ist eine ganz genaue Analyse der Carmen-Aufführung in Paris, von der unsere Regisseure lernen können. Hier vergißt Hagemann allerdings, daß bei der schwerfälligeren Art der deutschen Bühne alle dort geschilderten Nebenhandlungen leicht in ein Allzuviel ausarten könnten. Gern hätte ich gesehen, wenn Hagemann sich ein wenig auch über die Hauptgestalten in der Carmen ausgelassen hätte, wenn er das unerträgliche blonde Schaf Micaela, den Baßprotzen Escamillo, den lyrischen Tenor José als die lebensprühenden Volkstypen dargestellt hätte, als die sie ursprünglich gedacht sind, ehe die Schablonenhaftigkeit unserer Sänger sie zu öden Klischees werden ließ. Doch man darf nicht vergessen, daß Hagemann nur Anregungen geben wollte. Gerade darum sollen alle Opernregisseure sein Buch lesen, dann aber selbsttätig weiterbilden. Nur Selbstdenken macht gescheit.

Erinnerungen an Gustav Mahler.

Von Dr. EDGAR ISTEL (Berlin-Wilmersdorf).



Kleine Erinnerungen an einen großen Mann, mit dem ich unvergeßliche Stunden verlebte, sind es, die ich hier darbieten will. Nicht anekdotischer Kleinkram, wie er so oft von „Freunden" eines Toten aufgetischt wird, soll es sein; nur einige wenige lebensvolle Züge, in glücklichen Momenten erlauscht und nicht auszulöschen für den, dem im Sinne des Diogenes ein Mensch das größte aller Erlebnisse bedeutet. Es war im Oktober 1908, während der Proben zu seiner damals in München zur Aufführung kommenden Siebenten Symphonie, ein Jahr nach der Niederlegung der Wiener Hofoperndirektion, da speiste ich fast täglich allein mit Mahler, der mich nach der Probe gewöhnlich aufforderte, ihn ins Hotel zu begleiten; in angeregten Gesprächen erzählte er mir gar viel von den verflossenen Nöten der Wiener Jahre, in denen alles Glück und alle Qual seines Lebens beschlossen lag. Eines möchte ich gleich scharf betonen: Von seinem Nachfolger, Weingartner, mit dessen Taten er sicherlich nicht im mindesten einverstanden war, sprach er immer mit der Hochachtung, die ein großer Künstler und vornehmer Charakter einem Kollegen schuldet, den er persönlich nur von der liebenswürdigsten Seite kennen gelernt hatte. All jenes oft wenig erquickliche Treiben gegen Weingartner, das sich in Wien eine übereifrige kleine Parteigruppe leistete, fand in seiner Person keinen Rückhalt, so wenig er auch gelegentlich mit einer Kritik Weingartners zurückhalten mochte. Er hatte zehn Kriegsjahre hinter sich und konnte es nun nicht verstehen, wie sein Nachfolger mit den gleichen Mächten auszukommen suchte, mit denen es für ihn nur Kampf gab. Eine bezeichnende Aeußerung Mahlers über „Herrn von Weingartner" — wie er ihn mit einer eigenartigen Betonung des Adelsprädikates gern nannte — lautete: „Hat er infolge seiner Freundlichkeit etwa weniger Feinde als ich? Nein, er hat nur andere Feinde! Und dazu sind ihm durch tausend Rücksichten die Hände gebunden. Ich hatte genau so viele Feinde — aber ich konnte wenigstens tun, was ich wollte." Oder: „Wenn bei Weingartner Besuch im Direktionszimmer ist, steht der ganze Apparat still und die kostbarste Arbeitszeit geht für manchen Regisseur und Kapellmeister verloren, der nur wenige, aber dringende Worte mit dem Direktor zu sprechen hätte. Bei mir gab es stets für meine wichtigsten Leute offene Türen, es mochte bei mir sein, wer wollte. Dadurch habe ich viel kostbare Zeit denen, die sie brauchten, erspart." Ich erzähle dies nicht, um Weingartners dem Besucher gegenüber gewiß sehr rücksichtsvolle Liebenswürdigkeit herabzusetzen, sondern nur, um die ganz verschiedenen Methoden der beiden Männer zu zeigen. Bei Mahler war immer eine Art von kriegsmäßigem Zustande; eine napoleonische Atmosphäre umgab ihn. Um Weingartner herum ging es viel friedlicher, idyllischer zu. Unglaublich war die Genauigkeit und Raschheit Mahlers, der niemand gern warten ließ. Für die Durchsicht und Annahme meiner ziemlich umfangreichen Opernpartitur „Des Tribunals Gebot" brauchte er nur vierzehn Tage und entschuldigte sich dann noch wegen der „verspäteten" Rücksendung. Als ich ihn fragte, wie er so etwas möglich mache, antwortete er: „Andere Leute lesen des Abends Zeitungen, ich lieber neue Partituren. Ich mußte so viele Stunden nur im Bureau anwesend sein ohne bestimmte Aufgabe, und da habe ich alles Neue durchgesehen, das einlief." Wenn man weiß, wie lange

andere Opernleiter die Komponisten warten lassen, kann man diese Art der Geschäftsführung als fast unbegreiflich betrachten.

Obwohl er sicherlich gelegentlich gern etwas Verständnisvolles über sich in den Zeitungen las, war er doch im allgemeinen kein sehr großer Freund der Presse. „Niemals etwas dementieren," war sein Grundsatz und er behauptete: „Durch das Dementieren erst wird die Sache schlimm. Der Durchschnittsleser liest über eine Nachricht meist hinweg, sie bleibt ihm kaum im Gedächtnis. Erst durch die Wiederholung, die Ableugnung, wird er aufmerksam: nun behält er es. Ist er mein Freund, so hat er eine Verleumdung, die gegen mich ausgestreut war, doch nicht geglaubt, mein Dementi hat also für ihn keinen Wert; ist er mein Feind, so werde ich ihn durch meine Ableugnung doch nicht vom Gegenteil überzeugen, sie ist also wiederum wertlos." Einmal nur war er nahe daran, zu berichtigen oder eine Zeitung zu verklagen. Das war, als ein Revolverblatt seine junge Ehe durch die Ausstreuung zu vergiften suchte, er sei mit der Kammersängerin X. — der Name tut nichts zur Sache — in flagranti in einem Probenzimmer ertappt worden. Da die Ehre dieser verheirateten Dame ebenfalls durch die Notiz befleckt war, so glaubte Mahler, wie er mir erzählte, sich zu energischem Vorgehen verpflichtet. Er zeigte dem Oberhofmeister Fürsten Montenuovo das Blatt und erbat die Erlaubnis, gegen den Verleumder vorgehen zu dürfen. Der Fürst aber warf mit einer verächtlichen Handbewegung das Blatt zerknittert in den Papierkorb: „Lassen Sie's gut sein." Da auch die betreffende Dame und ihr Mann mit dieser vornehmen Nichtbeachtung einverstanden waren, unterblieb die Klage.

Von den Schwierigkeiten, unter denen Mahler in Wien arbeitete, gab er einen Begriff, wenn er einmal die charakteristische Aeußerung tat: „Da war der Hof, dort die Presse, hier das Publikum, dort meine Familie — und schließlich: der Feind der eigenen Brust —, es war oft fürchterlich!" Dieser Dämon des Niemitsichzufriedenseins muß Mahler unsagbar gequält haben. Wie Lessing zog er das ewige Streben nach Wahrheit deren Besitz vor. Als inneren Grund seines Scheidens aus der Wiener Stellung gab er mir einmal die Unmöglichkeit an, ein Werk der darstellenden Kunst zu monumentalisieren: „Wenn ich mir die allergrößte Mühe gegeben hatte, eine vollendete Vorstellung zu erzielen, mußte ich schon bei der Wiederholung mitansehen, wie allmählich das Beste abbröckelte: die dritte, vierte und fünfte Aufführung verschlechterte sich zusehends, und es war mir keine Möglichkeit gegeben, innerhalb des Repertoirebetriebes so viele Proben zu halten, als zur Aufrechterhaltung des Niveaus, das ich für entsprechend hielt, notwendig gewesen wären."

Ja, die Mahlerschen Proben, man muß sie miterlebt haben, um zu wissen, wie eisern dieser Mann zu arbeiten verstand. Es gab bei ihm nichts Nebensächliches. Sein aufs feinste entwickelter Klangsinn hörte selbst im Fortissimo des Gesamtorchesters noch die verborgensten Mittelstimmen. Er selbst konnte sich bei seinen eigenen Werken nicht genug tun in fortgesetzten Instrumentalretuschen: „Das habe ich hier schlecht gemacht!" pflegte er ungeniert vor dem Orchester zu sagen, und nun experimentierte er so lange herum, bis ihm die Stelle in der Neuinstrumentation gefiel. Er war der Schrecken der Verleger, die ihm seine bereits gestochenen Partituren vollständig umstechen mußten, sobald die Uraufführung vorbei war. Aeußerste Anspannung, die ihn selbst charakterisierte, verlangte er auch von anderen. Sein Umgang mit dem Orchester war eine Mischung von bestrickender Liebenswürdigkeit und grausamem Despotismus. Nichts war ihm verhaßter als dünkelhaftes Nichtskönnen: „Wie? Unverschämt sein wollen Sie auch noch?" rief er einem Triangelschläger zu. „Seien Sie froh, daß Sie hier was lernen! Nicht einmal Ihr Instrument richtig halten können Sie!" Dann zeigte er dem Manne, daß man nicht unten am Boden, sondern hoch oben Triangel schlagen müsse, wenn das Instrument seinen rechten Glanz entfalten sollte. Ueberhaupt: das Schlagwerk, für das man „an den Konservatorien Professuren errichten solle", war seine Passion. Allen Ernstes behauptete er, der Wiener Pauker Schnellar (übrigens reichlich unterstützt in seinen Experimenten durch Mahlersche Geldzuwendungen) habe ihm durch die Erfindung rasch umstimmbarer Pauken den größten Dienst erwiesen, den ihm je ein Mensch geleistet. Und nun erzählte er mir die ergötzliche Geschichte, wie er diesen seinen späteren Freund gleich beim ersten Zusammentreffen mit ihm habe bestrafen müssen. Schnellar hatte sich, an den Wiener Schlendrian gewöhnt, in einer der ersten von Mahler geleiteten Wagner-Vorstellungen vor Schluß des letzten Aktes nach Hause begeben, weil er sonst die letzte Straßenbahn nach einem Vororte nicht mehr erreicht hätte, und dadurch war ein Paukeneinsatz verloren gegangen, auf den Mahler besonderes Gewicht legte. Strafweise berief er den Unglücklichen nun sofort mitten im Winter durch ein Diensttelegramm auf 5 Uhr früh in die Direktion, wo er ihn vor die Wahl stellte: entweder sofortiger Umzug näher an das Opernhaus oder Entlassung. Schließlich hatte Mahler jedoch Mitleid und ließ dem Manne eine längere Frist zum Umzuge. Am meisten aber hatte dem Pauker, der mit einem Verweise davonkam, doch imponiert, daß der gestrenge Direktor schon vor ihm im Bureau war. „Bestrafte ich jemanden," sagte Mahler, „so bestrafte ich mich selbst immer mit." „Justitia fundamentum regnorum" — dieser Satz, meinte er, gilt nirgends mehr wie beim Theater: ein Schritt breit vom Pfade strengster Gerechtigkeit — namentlich den Damen gegenüber — und man ist beim Theater rettungslos verloren. „Nie hat es bei mir persönliche Rücksichten gegeben. Ich ging über Leichen, aber jeder wußte: nur der großen Sache halber tat ich es, nicht aus anderen Gründen."

Nichts konnte ihn so aufbringen als unsachliche Charakterlosigkeit. Ich habe einer Szene beigewohnt, die einst durch Mottl veranlaßt wurde, und ich habe Mahler noch nie so schrecklich toben sehen wie damals. Vergeblich suchten ihn seine Freunde zu beruhigen, vergeblich machten wir ihn darauf aufmerksam, daß er sich in einem öffentlichen Speiselokale befände. Wütend schrie er: „Mottl soll es erfahren, wie ich über ihn denke." Es war vielleicht nicht gerade schön, wie da Mottl gehandelt hatte: auf ausdrückliche Bitte Mahlers, der den als Gitarrespieler hervorragenden Musiker Sch. des Münchener Hoforchesters notwendig brauchte, hatte Mottl dessen Freigabe mit „dienstlichen Rücksichten" wiederholt verweigert, obwohl der Musiker selbst versicherte, durchaus frei zu sein. Im Gegensatze dazu hatte Mahler in Wien seinem Freund Mottl, der die Philharmonischen Konzerte dirigierte, alle Wege geebnet und die Opernproben stets so gelegt, daß Mottl gewissermaßen zwischen zwei Zügen die Konzertproben dirigieren konnte. „Und d e r will ein Künstler sein!" schloß Mahler seinen Wutausbruch, der um so berechtigter war, als schon einmal Mottl ihm ein Instrument — die damals seltene Celesta — verweigert hatte, die Weingartner dann auf telegraphische Bitte sofort aus Wien absandte.

Mancherlei noch könnte ich von dem seltenen Manne erzählen, von seiner Abneigung gegen „Analysen", seinem naiven Musikgenuß („ich achte selten darauf, wie so etwas eigentlich gemacht ist"), seinen Urteilen über manche Komponisten („das ist gar kein Musiker, der kommt von der Literatur," urteilte er z. B. über einen invita Minerva komponierenden süddeutschen Generalmusikdirektor) und dergleichen mehr. Indes will ich auf all dies verzichten zugunsten einer kleinen Anekdote, die den unbeugsamen Mann in seiner ganzen Eigenart zeigt. Was man ihm, so erzählte er, in Wien an Protektion unfähiger Damen und Herren zugemutet habe, sei unglaublich gewesen, doch habe er allen solchen Anforderungen stets ein scharfes „Nein" entgegengesetzt. Eines Tages sei nun ein sehr mächtiger Hofmann mit der „Bitte" herangetreten, doch die Oper eines zu den höchsten Kreisen in Beziehung stehenden Komponisten aufzuführen. Die Oper erwies sich als unfähiges Machwerk, und Mahler zögerte nicht, dem Protektor des Komponisten rundweg zu erklären, daß er dieses Werk nicht aufführen werde. Der hohe Herr ließ nun durchblicken, daß Mahlers Stellung nach oben hin durch die Aufführung des Werkes sehr gefestigt werden könne, ja, daß man in den allerhöchsten Kreisen die Oper geradezu wünsche. Mahler entgegnete kühl: „Ich unterstehe nur dem Kaiser. Wenn Majestät mir befiehlt, werde ich das Werk geben, sonst — niemals." Selbstverständlich — und dies vermutete Mahler — wagten es die hohen Herren und Damen nicht, den Kaiser persönlich mit einem solchen Anliegen zu behelligen, und wenn man es wirklich doch durchgesetzt hätte, so wäre noch eine Waffe geblieben: „Ich hätte einfach auf den Theaterzettel gesetzt: ‚Auf allerhöchsten Befehl!'" — fügte Mahler hinzu, maliziös unter seinen Brillengläsern lächelnd.

Geschichte der Werdauer Stadtmusik.

Von Prof. Dr. F. TETZNER (Leipzig).

Von den 30 Schock Jahrrenten der Stadt Werdau verschrieb der Landesherr, Markgraf Wilhelm II., im Jahre 1412 den bescheidenen Apel und Henze, Pfiffer, und Hans Korn, Bosuner, je 5 Schock, dem Apel eins mehr, so lange sie in seinem Dienste wären. Es ist manches rätselhaft an dieser Verschreibung, stellt aber erstmalig eine Ausgabe der Stadt für Instrumentalmusiker fest, wie wir sie im ganzen 15. und 16. Jahrhundert nicht wieder verzeichnet finden. Beschränkte sich bis ins 19. Jahrhundert alle Vokalmusik auf Kantor, Kantorei mit Adjuvanten und Schülerchor, so geschieht hinsichtlich der Instrumentalmusik bis zum 30jährigen Krieg nur seit 1520 der Organisten Erwähnung, und erst bei der Feier des hundertjährigen Gedenkfestes der Konfession tauchen 1630 Bemerkungen auf, daß Vokal- und Instrumentalmusik

im Gotteshaus ertönte. Welcher Art sie war, ist unbekannt. Keine Stadtrechnung nennt auch nur einmal eine Geldausgabe oder Bierspende, die für dergleichen Zwecke aus der Stadtkasse gestiftet worden sei. Einen Musikdirektor gab's nicht, am allerwenigsten einen städtisch unterstützten. Erst im Jahre 1678 erfahren wir, daß bisher ein Tuchmacher sich auf das Geigen gelegt und im Gottesdienst seine Kunst an den Tag legte. Auf den Dörfern spielten Dorffiedler zum Tanze auf, wohl auch in der Stadt. Die Musik wurde von einzelnen in Mußestunden gepflegt und bei Gelegenheit gegen geringes Entgelt ausgeübt; bei besonders feierlichen Begängnissen wurde der Zwickauer Stadtpfeifer in Nahrung gesetzt. Nach dem Stadtbrand von 1670 wandte sich nun am 1. August 1678 die Geistlichkeit und arme abgebrannte Bürgerschaft an den Kurfürsten Johann Georg, ihr bei Anstellung eines Stadtpfeifers die Vergünstigung gewähren zu wollen, daß er die Akzidenzien im Amt Werdau genießen könne, die ihm der Zwickauer Amtsgenosse aus lauter Geiz und Neid trotz seines auskömmlichen Dienstes und Vermögens vom Munde wegnehmen wolle. Nach fast ganz gefallener Kirchenmusik habe man zur Zierde des Kirchendienstes den Kunstpfeifer Daniel Rang als Stadtpfeifer bestellt, beim Gottesdienst selbdritt aufzuwarten. Der arme höchst bedürftige Mensch habe aber noch zu keiner Heirat schreiten können, die Stadt könne ihn in ihrer Armut auch nicht besolden. Er würde sich begnügen, wenn er im Amt die Aufwartung bei Hochzeiten und anderen Ehrenausrichtungen hätte. Der Kunstpfeifer Daniel Rang war also der erste städtische Musikdirektor und bat nun auch noch seinerseits den Kurfürsten um das Fiat mit Ausschluß anderer Musikanten im Amt Werdau. Der Kurfürst war dem Suchen am 12. August 1678 gnädig und ließ durch den Amtshauptmann von Neitschütz auf Mannichswalde, den Oberamtmann Johann Philipp Romanus und den Amtmann Philipp Romanus den Dörfern seinen Willen mitteilen: Langenbernsdorf, Langenhessen, Reinsdorf, Kleinbernsdorf, Oberalbertsdorf, Niederalbertsdorf, Chursdorf, Seelingstädt, Zwirtzschen, Trünzig. Des Zwickauer Stadtpfeifers Johann Buchner Fiat sei zugunsten des Rangschen kassiert. Bei Ausrichtung von Hochzeiten, Ehrentagen, Gelagen habe nur Rang die Aufwartung, dürfe aber die Leute nicht übersetzen, müsse sich der Gebühr bescheiden und fleißig erweisen. Da richteten am 11. November 1678 sämtliche Untertanen aus den Amtsdörfern ein bewegliches Gesuch an den Kurfürsten: „Die Zeit jetzo ist dermaßen beschaffen, daß einem jeden unseres Mittels auf dergleichen Belustigung viel zu spendieren wenig begehrt; die bürgerlichen Stadtpfeifer nehmen mit einem so geringen, woran sich die Bauernfiedler begnügen, schwerlich vorlieb. Statt der roten Heller, Zweier und Dreier wollen sie lauter Groschen für einen Tanz aufgelegt haben. Speise und Logis in unseren Bauerhütten bieten wenig Bequemlichkeit. Die Stadtpfeifer sind uns zu vornehm. Er will auch gar nicht die Aufwartung, die überläßt er gern den Bauerspielleuten. Er will ihnen nur ein gewisses Geld auspressen und hat schon damit angefangen. Kurfürstliche Durchlaucht möge unsere Freiheit beschützen. „Unsere Dorfspielleute sind meistens angesessene arme Leute, die genug Lasten zu tragen haben, denen ist die Nebeneinnahme zu gönnen. Ihre schlechte Art bietet uns mehr Ergötzlichkeit als die krummen und künstlichen Ballette u. dergl., so wir nicht einmal verstehn. Hauswirte, die jo Bürgermusik haben und groß tun wollen, werden Rang so wie so gebrauchen. Rang hatte 12 Jahre als Kunstpfeifer gelernt, hat sich dann plagen müssen, und als ihm nun seine „wehmütige Bitte" genehmigt worden war, mußte er erfahren, wie aus dem Bericht der Werdauer Geistlichkeit und Kastenvorsteher, des Rats und der Bürgerschaft hervorgeht, daß der Bernsdörfer Kretzschmar Paul Karch Rangs Vorrecht nicht anerkennen wollte. Rang nehme auch nur 3 oder mehr Pfennige, wie die Dorffiedler. Pfuscher und der Musik unerfahrene Schneider, Leinweber, Bader gingen fiedeln und aufwarten, statt ihre Nahrung abzuwarten, dazu sie Gott verordnet. Müßiggänger, Zotten- und Possenreißer mit großem Aergernis für die Jugend. Keiner sei zum Gottesdienst tüchtig. Rang, ein ehrbar christlicher Musikus mit gutem Gewissen hat Zeugnisse der Landpastoren. Das „thumkühn" angebotene Jahrgeld der Dorffiedler sei bei Licht besehen nutzlos, der Müßiggang aber schade dem Polizeiwesen.

Am 30. Juni 1679 baten die Dorfschaften aufs neue um Schutz, im Herbst kämen die Hochzeiten, Rang wolle nur Tribut erpressen. Neitschütz schrieb darum am 25. Oktober an seinen Gevatter, den Zwickauer Oberamtmann Philipp Romanus: „Ich dachte, die Musikantensache wäre endlich in Ruhe, besonders da Rang dem Zwickauer Amtsgenossen das Amtsdorf Reinsdorf abgetreten hat. Bitte, Fleiß anzuwenden zur Einigung, ich hab jetzt mit der Fischerei zu tun." Zur Einigung erschienen am 14. November 1679 in Zwickau die beiden Kunstpfeifer Buchner und Rang, die sich sofort einigten. Sodann waren gekommen der Langenhernsdörfer Spielmann Matthes Baumgärtel und 8 Bauern, meist Richter, aber ohne Beglaubigungsausweis. Sie erklärten: „Wir wollen unsere Dorffiedler. Sollten wir gezwungen werden, verzichten wir auf alle Spielleute". Der Oberamtmann drohte nun zwar die gesetzliche Strafe an, bat aber doch den Herrn Appellationsrat und Amtshauptmann, seinerseits die Güte zu versuchen. Die Dörfler aber beschwerten sich beim Kurfürsten am 5. Januar 1680: „Wer sich bemeldetem Stadtpfeifer nicht unterwürfig macht, muß Geld- und Gefängnisstrafe leiden. Wir bitten um Schutz." Am 20. Jan. wurden sie dringlicher: „Wir haben erst gegen Buchner protestiert, ihn aber dann zur Zufriedenheit gebraucht, jetzt supplicieren wir gegen Rang. Wahr ist, daß sich in Werdau kein Stadtpfeifer ohne Zubuße halten kann, wahr, daß er die Werdauer Kirche mit Musik versorgt, aber ist deswegen das Amt schuldig, ihn zu halten? Bei geringen Hochzeiten geht's gar klein und kärglich zu. Rang will Tischgeld haben, ist negligent im Aufwarten, hat auf zwei Hochzeiten von seinen Leuten niemand schicken können, sondern Fremde gesandt. Wir wollen in der Elektion der Spielleute freie Wahl haben. Den Dorffiedlern wird ihre Nahrung und ihr Bissen Brot entzogen. Der Werdauer Stadtpfeifer ist obstinat, wir bitten um Schutz unserer Freiheit." Am 24. schickten die Dörfer einen dritten Brief nach: Eines eigenen Menschen Eigennutz wegen könne der Kurfürst unmöglich die Bürde einer präjudizierlichen Neuerung und Servitut schaffen, der arme Bauernstand sei ohnedem bei bisher eingefallenen schweren Zeiten genugsam gedruckt. Unerträglich aber wäre es, wenn man bei Fällen, da das Gemüt genugsam bei steter Last und Arbeit gedrückt, zu erquicken gesucht würde, sich neuem Zwang unterwerfen müßte. Da befahl Johann Georg II. dem Amtshauptmann am 24. April: „Die von ermeltem Stadtschreiber durch ungleichen Vertrag erhaltene Konzession ist von den Akten zu nehmen, die Untertanen sind bei ihrer Freiheit zu lassen." Das eröffnete am 3. Juli 1680 das Amt dem Rang, Karch, Baumgärtel und vier anderen Bauerfiedlern aus Langenreinsdorf und Langenhessen. Kurz darauf starb der Kurfürst. 1688 besitzt Daniel Rang noch 2 Scheffel Feld und Wieswachs. Nach Stichart aber ist bis 1688 Hans Michael, seit 1689 Heinrich Hasker Stadtmusiker. 1700 ward der Streit erneut aufgerollt. Der 1698 bestelte Stadtmusikus Johann Christoph Koch hatte von Buchner das Verbot des Aufspielens bei einer Werdauer Hochzeit erhalten, weil Buchner dem Kurfürsten für eine Hochzeit 10 Groschen, für jedes andre Ehrengelag aber 5 Groschen zahlte. Er hatte bei Einräumung dieser Abgabe verschwiegen, daß Koch Stadtmusikus zu Werdau war und die Akcidenzien der Lohn für seine Kirchenmusiken seien. Der König möge den armen Mann bei seiner Profession schützen. Obwohl nun der Rat und der Pfarrer für Koch eintraten, hatte doch Buchner 1703 einen sechsjährigen Kontrakt gegen einen Jahrespacht von 12 Talern erbeten. Da beauftragte der König seinen Amtmann, Koch solle denselben Kontrakt fürs Amt Werdau bekommen,

Fritz Steinbach.
Gestorben am 13. August 1916.

wenn er mindestens dasselbe gäbe. Als er nun auf der Langenbernsdorfer Kirmes und in „Lichtan" und „Blanckenhan" war, hat man ihn und seine „leude nicht respecdiret, sondern ganz schimpflich gehalten, in 4 „wirtzheißern" schlecht behandelt, er wolle alles dem Herrn Amtsschreiber J. H. Birckner mündlich auseinandersetzen. Wieder wenden sich die Langenhessener Spielleute gegen ihn, zumal er auf den Kontrakt eingehn will. Der König aber beabsichtigt, auch mit den Dorfpfeifern ähnliche Verträge zu schließen.

Am 12. September 1705 erklärte sich Koch zu 13 Talern jährlichen Pacht auf 3 Jahre bei halbjährlicher Zahlung bereit. Bei Landtrauer aber will er das „pränumerierte pro rata" zurück. Schon 1706 erklärt er aber dem Amtmann, er sei aus beweglichen Ursachen genötigt worden, sein Recht an die mitanwesenden Dorfmusikanten Müller und Pinther abzutreten, die die 13 Taler Pacht bezahlen wollten. Am 10. Februar 1706 schloß Franz Romanus mit den beiden den Kontrakt über Musik auf dem Lande im Amt Werdau ab. Sie dürften nicht wider die Gewohnheit fordern, müßten die Polizeiordnung von 1669 beobachten, im Essen und Trinken sich der Gebühr bezeigen. Aber kein anderer durfte auf den Dörfern musizieren, keiner einen anderen Musikanten nehmen. Beide bürgten mit- und füreinander mit ihrem gesamten Vermögen für die Pachtabgabe, keiner durfte Rechtsbehelfe suchen, bei Pachtverlängerung mußte ¼ Jahr vorher darum eingekommen werden. Bei Landtrauer, Krieg u. dergl. solle Erlaß nach Befinden eintreten. Kochs Tätigkeit beschränkte sich nunmehr also auf die Stadt. Und von seiner Tätigkeit erhält man auch einmal ein Zeugnis durch den Dichter Sigmund Förster, der gelegentlich der Konfessionsfeier 1730 berichtet, wie man die drei Festtage gefeiert, insbesondere, welche Kirchenlieder man sang:

„So ging es ebenfalls den dritten Jubeltag.
Nur daß man hat: „Allein Gott in der Höh gesungen,
Worbei par Force-Hörn erst, Trompeten dann darnach,
Waldhorn am dritten Tag bei dem Gesang erklungen.
Im Gegenteil war sonst gar keine Lustbarkeit
So wenig in der Stadt als in dem Dorf zu hören.
Vielleicht geschahe dies, daß keine eitle Freud
Die rechte Jubelfreud in Jesu möge stören.
Doch bei dem Gottesdienst ging alles fröhlich her,
Die frohe Musica will auch ihr Opfer bringen:
Trompet und Violin, Posaun und was noch mehr,
Vermischt sich wechselweis beim Jubiliren, Singen."

1737—38 war noch ein Musicus instrumentalis in Werdau, er hatte den Ratskeller gepachtet, konnte aber nicht zahlen. Koch wirkte von 1698—1741. Sein Nachfolger Gottlieb Richter besaß ein Haus (85) auf der Webergasse, und bewarb sich gelegentlich um die Organistenstelle. Er hatte sein Amt von 1741—83. Die Schilderung der Gotteshausweihe zeigt, daß die Musik mit Gesang, Trompeten- und Paukenschall der von 1730 glich. — Sein Nachfolger Johann Nikolaus Bergmann wirkte von 1783—1826. Turmweihe und Reformationsjubelfest boten ähnliche Musik. Bergmann war der Schwiegersohn des Rektors Engelmann und zugleich der Ratskellerpächter 1803—24. Einen hohen Ruhm hinterließ dann Adam Friedrich Daßler 1826—37 († im 32. Lebensjahr), nach dessen Tod sich viel angesehene Leute um die Stelle bewarben. Zur Probe zog man als Sachverständigen auch den Cantor, dessen Urteil von Gewicht war. August Corduan (1837—70) übernahm das Amt und 1870—74 Ernst Lenk, trat aber des geringen Einkommens und der hohen Forderungen wegen, die seiner Ansicht nach sich nicht mit der Entschädigung reimten, zurück. Nach dem tüchtigen Mann trat ein gleichfalls für sein Amt begeisterter Musikdirektor Julius Eisengräber 1874 in den Dienst der Stadt. Dieser ließ Mitte der Neunziger seinen Sohn Otto an seine Stelle treten, der sie bis in unsere Tage bekleidete. Neben dem Stadtmusikdirektor hatten sich schon Mitte des Jahrhunderts neue Kapellen gebildet. Von Wichtigkeit wurde das 1862 ins Leben getretene Musikcorps der Freiwilligen Feuerwehr. Daniel Rang verwaltete das Amt 1678 selbdritt, Corduan hatte 1841 außer drei Gehilfen 8 Lehrlinge, schon 1864 sechs Gehilfen und 10 Lehrlinge. Lange Zeit begnügte man sich damit, die Musik als angenehme Zugabe zu Festlichkeiten anzusehen. Die Veranstaltung selbständiger Konzerte, bei denen die Musik nicht Neben- und der Tanz Hauptsache war, begann erst unter den Cantoren des 18. Jahrhunderts, die z. T. selbst auf ihrem Gebiet schöpferisch tätig waren. Der Cantor Gottlob Lebrecht Schulze, Vater des gleichnamigen Geheimen Rats und Volksschulgesetzschöpfers von 1835 leitete schon beim 50jähr. Regierungs- und beim Ehejubiläum des Königs die Vokal- und Instrumentalmusik. Sein Sohn und Gehilfe in Werdau veranstaltete in Werdau und Zwickau Konzerte. Dieser war ein Schüler des Zwickauer Lyzealrektors Klopfer, jenes tüchtigen Schulmannes, der in Zwickau die deutschen Aufsätze, dichterische Uebungen in lateinischer und deutscher Sprache anfertigen und Schülerunterhaltungen musikalisch-deklamatorischer Art für die Bürgerschaft abhalten ließ. Klopfers Anregungen und vorbildliche Veranstaltungen fanden in seiner Vaterstadt Verständnis und Nachahmung. Die musikalischen Unternehmungen in Werdau erreichten eine stattliche Höhe unter Schulzes Nachfolger, dem Kantor Karl Ehregott Bräuer (1796—1863), der seit seinem Eintritt in Werdau nicht nur eine große Reihe Lieder und Cantaten schuf und herausgab, sondern auch durch seine Konzerte den musikalischen Geschmack zu heben suchte. Er galt bei seinen Fachgenossen als beachtenswerter Künstler, und man hörte auf sein Urteil in musikalischen Dingen. Der oben angeführte Geheimrat läßt den in der ganzen Stadt als tüchtigen Lehrer geschätzten Mann kaum in seiner Schultätigkeit gelten, beinahe beschwichtigend fügt er hinzu, daß die musikalische Wirksamkeit seine Tätigkeit ausfüllte. In der Tat rückte er die Musik in den Mittelpunkt. Die alte Choreinrichtung mit ihren Chorschülern, Präfekten und Adjuvanten, erlebte eine neue Blüte. — — Ueber die Kantorei des 17. Jahrhunderts berichtet am 7. Juli 1695 der Kantor Christian Friedrich Dietrich: „Es ist bei hiesiger Cantorei üblich, daß von einer großen Leiche dem Choro musico vor die Aufwartung ½ Tonne Bier gereicht werde, welches die Interessenten der Chori bei einem Exercitio musico austrinken. Nun hat diese Woche sich geäußert, daß wegen Abholung der Leiche aus der Leubnitz der Kantorei statt doppelten accidentibus der 2 halben Tonnen Bier 2 Taler bar geld zugestellt worden, welches ich auch in 10 gleiche portionen verteilen wollen, allein meine Adjuvanten haben sich darwider dergestalt opponiret, daß sie mich und den Herrn Rectorem von solcher Distribution gänzlich excludieren wollen, mit Vorwandt, weil wir ohnedem den Gang bezahlt bekämen, so hätten wir kein Anteil dieser Accidenz, und wenn sie uns mit gutem Willen bei der halben Tonne nicht haben wollten, so müßten wir auch davon und zuhause bleiben. Nun ist vor langen und vielen Jahren bräuchlich gewesen, daß der Kantor als Direktor Chori ingl. der Herr Rector bis dato der halben Tonne beigewohnt, auch jeder einen Krug Bier nach haus holen mögen. — Kirchenvorsteher Löscher, wohl ein Verwandter des berühmten Wittenberger Professors Kaspar Löscher sagt 1696: Nun habe ich dem Choro musico fast 50 Jahr beigewohnt, auch in solchen Jahren viel Vornehme Adlige und priesterliche Leichen in Steinpleis, Weißenbrunn, Schönfels, Ruppertgrün, Leubnitz, „Planckenhahn" begleiten helfen, do des allzeit die selig verstorbenen Cantori (!) ihre Besoldung allezeit vor sich empfangen und wir das unsere auch." Dietrich aber wolle den armen Kindern erst 1 T. 19 Gr. entziehen, gebe statt 19 Gr. nur 8 Gr. 6 Pf. dem armen Kurrentknaben, der ihm doch Tag und Nacht zu Gebotte stehe und ihm alles was er nur eben verlangt, zutragen müssen. „Dieses alles jagt er mutwillig durch die ‚Jurgel', maßen er keinen Tag über 1 Stunde in der Schule wird zubringen, sondern die Knaben müssen einander selbsten lehren, sobald aber die Schule vorbei, findet man ihn täglich in allen Wirtshäusern." Der Pastor Freiesleben aber nimmt mit den Worten Stellung, daß das Kantorat sehr schlecht sei und einer nebst Weib und Kind bei diesen teuren Zeiten kaum das truckene Brot dabei hat. Der Kantor werde mit Aufbesserung seiner Einkünfte verhoffentlich dadurch zu größerem Fleiß aufgebracht werden. (Akten der Amtshauptmannschaft Werdau Abt X, Abschn. 1, No. 333.) 1692 aber bezeugt der Pastor Nack, daß Kantor Werner ohnedem sehr wenig Besoldung habe und trotz der Notlage der Kirche wohl zu einem Erlaß von 2½ Gulden Gotteskastensteuer fürs Kantorfeld zu empfehlen sei, weil er sich in seinem Kirchen- und Schuldienst fleißig und emsig erwiesen habe. — Bei jeder Feierlichkeit zog „die Schule" mit. Der Leiche schritt der Singchor unter Vorantragung des Kreuzes vorher, an Feiertagen durchzog der Chor mit Gesang die Stadt. Die Bevölkerung nahm Anteil, und die Erwachsenen blieben den Veranstaltungen der Choristen treu. Es bedurfte dann im 19. Jahrhundert nur einer treibenden Kraft zur Gründung ständiger Gesang- und Musikvereine. Bräuer war der rechte Mann dazu. Da er selbst Theologe war, wie fast alle Werdauer Rektoren und Cantoren vor ihm, so bevorzugte er auch bei neuen Lehreranstellungen junge Pädagogen oder Theologen, die das Chorpräfektenamt verwalten konnten. Einer seiner ältesten, Karl August Windisch, hat sich dann selbst als Dichter und Komponist („Abschiedsgruß an Werdau", „O Erzgebirg und Vogtland mein") ausgezeichnet; dessen Nachfolger Kießhauer, der bald ein Pfarramt übernahm, kam mit seinem Genossen Robert Hermann Thieme 1841 nach Werdau und stellte sich 1846 an die Spitze des neu gegründeten Männergesangvereins Liedertafel 1846, die dann der Stadtmusikus Corduan leitete und schließlich Bräuer selbst übernahm und in weiten Kreisen zur Anerkennung brachte. Zu derselben Zeit bildete sich ein gemischter Gesangverein Orpheus, und bald wurde die Zahl dieser vokalmusikalischen Vereine groß und größer. In den sechziger Jahren gesellten sich dazu Gruppen, die der Instrumentalmusik huldigten. Der Arbeiterstand bevorzugte Zieh- und Mundharmonika, Trommel und Triangel, der breite Bürger-

stand Blas- und Streichinstrumente, Zither und Klavier, durch die modernen Jugendwandervereine kamen Flöte, Gitarre und Mandoline dazu. Dadurch daß die Instrumentalmusik auch in breitere Schichten Aufnahme gefunden hat, ergab sich wie von selbst, daß der Liebhaberbeschäftigung ernste Arbeit folgte. Und so kann man es jetzt Jahr für Jahr erleben, daß Kinder der Stadt, die auf einem Konservatorium eine gründliche Vorbildung genossen und in angesehenen musikalischen Berufen eine Lebensstellung gefunden haben, gelegentlich in Konzerten ihrer Vaterstadt die Proben ihrer Kunst vorführen. Mit dem Merkspruch zur Erlernung der Zwischenräume: **fang an, carl, es geht** begannen die ersten Violinübungen, bei denen die Lernenden wohl noch nicht daran dach ten,daß sie dereinst mit ihrer Kunst zur Kriegsnotspende und im Dienst des Vaterlandes zur Linderung der Not und Erhebung der Herzen willkommene Hilfe brächten.

Eine Studie über Heinrich Neal.

Das Musikleben der Neuzeit ist seit dem Tode Wagners, je länger je mehr zerklüftet, in zwei gegnerische Lager geteilt worden: ein großer Riß hat sich da aufgetan, den keine Kur und kein Doktor verkleben, geschweige denn heilen kann. Hier Moderne, hier Volkskunst![1] Zwei Lager, zwei Richtungen, die trotz ihrer Gegensätze genau so friedlich nebeneinander leben könnten wie beispielsweise Dur und Moll. Moderne und Volkskunst, gleich existenzberechtigt, gleich liebenswert, solange sie ohne Auswüchse — Futurismus und Gassenhauer — sind. Aber in diesen Schlagwörtern steckt noch ein anderer tieferer Sinn: die Moderne als Kunst des Kapitalismus, die Volkskunst als Kunst des armen Volkes! Die Moderne mit ihrem Riesenapparat und den erhöhten Eintrittspreisen; die Volkskunst mit dem kleinen Orchester und den ermäßigten Volkspreisen! Der Kapitalismus nimmt als Zwischenspeise auch mal ein Stückchen Volkskunst in Kauf — das unbemittelte Volk bringt es selten genug bis zu Haydns Schöpfung und zum Freischütz; höher hinauf langt es nicht: wer die Mittel zum modernen Musikleben nicht erschwingen kann, dem verschließen sich die Pforten der Moderne. Die Mittel zur Erstehung moderner Musik setzen andere Mittel voraus: Geldmittel! Die Kluft zwischen Moderne und Volkskunst ist also im letzten Grunde eine Finanzerscheinung, ihre Ueberbrückung kommt der Lösung einer Finanzfrage gleich.



Heinrich Neal.

Es fehlt nicht an Stimmen, die hier einen, wenn auch nur geringen Ausgleich predigen und anbahnen möchten. Klagende Stimmen sind es meist; seltener sind schon praktische Vorschläge. Am seltensten aber ist — die Tat. Wo eine Kluft ist, da muß eine Brücke gebaut werden, da müssen Pioniere heran! Ein solcher Pionier der Tat ist Heinrich Neal, seit mehr als zwanzig Jahren Begründer und Leiter des städtisch subventionierten Konservatoriums der Musik in Heidelberg. Heinrich Neal, dessen Name klanglich mit dem heiligen Nil harmoniert, wurde im Jahre 1870 als Sohn des amerikanischen Kunstmalers David Neal (Nil) in München geboren. In unserer erregten Zeit des Rassenhasses wird mancher Nur-Nationalist entrüstet ausrufen: „Hinweg mit diesem!" Zur Beruhigung dieser Gemüter beeile ich mich vorauszuschicken, daß Neal-Nil „Deutsche Rhapsodien" komponiert hat, daß er in dem Zyklus „Auf einer Burg" Scheffel-Stimmungen aus „Ekkehard" in romantischen Farben nachgezeichnet hat: wie seine Art, zu fabulieren, restlos deutsch ist. Neal hat auch deutsche Meister als Vorbild aufgesucht, längst verewigte und zeitgenössische; unter letzteren Rheinberger in München und Felix Draeseke in Dresden. Nach kurzem Aufenthalt in Paris, wo er Leiter eines christlichen Chores junger Schweizer war, kehrte er in seine Vaterstadt München zurück. Im Jahre 1894 gründete Neal in Heidelberg ein Konservatorium, dem er heute noch vorsteht; hier ist auch der Boden zu suchen, in dem die Saatkörner seiner Idee, Moderne und Volkskunst einander zu nähern, zur Tat heranreiften. Der praktische Sinn, der sonst gewöhnlich romantisch-lyrischen Tonsetzernaturen abgeht, lehrte Neal keck zugreifen: dem Konservatorium folgte der Eigenverlag seiner Werke und diesem folgte das Hauptziel seines Lebens: die Einführung des Musikschülers in die Geheimnisse und Wirrnisse der modernen Musik! Der vermeintliche Dollarmensch will die Streitfrage „Moderne kontra Volkskunst" nicht auf dem Finanzwege, sondern auf dem Wege der Kunst lösen: eine spezifisch deutsche Denkungsart. Nicht das rote Gold, um das sich alles dreht, soll die Lösung bringen, sondern das Verständnis, besser gesagt, das Verstehenlernen moderner Musik! Nicht das große Orchester, nicht die riesenhaften Eintrittspreise bilden die Scheidewand zwischen Moderne und Volkskunst, nicht die glanzvolle Aufmachung, nicht die kostspieligen Noten, die ja auch einmal „frei" und billig werden — nein, etwas ganz anderes soll hier Brücken bauen: das Verstehen einer ins Riesenhafte gezüchteten Hochkunst, wenn auch nur in ihren Anfängen und ersten Ausläufern. Wahrlich: dieser Weg ist praktisch, ist gangbar! Wer die Jugend für sich hat, der hat gewonnenes Spiel: so dachte Heinrich Neal, als er sein großes, schon in zweiter Auflage erschienenes Etüdenwerk veröffentlichte.

„Vierundzwanzig Klavier-Etüden in allen Dur- und Molltonarten, zur Einführung in die moderne Musik" nennt Heinrich Neal sein epochemachendes Studienwerk für die Mittelstufe des Klavierunterrichtes. Der erfahrene Pädagoge tritt hier mit einem Werke auf den Plan, das berufen ist, die Kluft, welche die Moderne von dem großen Kreise der Musikliebhaber trennt, zu überbrücken. Wer neuzeitliches Schaffen ohne Verständnis, ja oft mit Abscheu von sich weist, wird gerechter urteilen und an manchem modernen Werke seine Freude haben, wenn er in einem Vorbereitungskursus die neuzeitliche Sprache dieser Musik erlernt haben wird. Kritiklose Spötter, Leute, die aus Ohnmacht spotten und verwerfen, werden zu Gläubigen und Anbetern werden, wenn sie die ihnen fremde Art Musik begreifen, verstehen und würdigen lernen. Wer moderne Gesänge begleiten, wer die Klavierauszüge Wagners und der neueren Komponisten beherrschen, wer sich überhaupt mit neuzeitlicher Musik beschäftigen will, der bedarf hierzu einer besseren Vorbereitung, als sie in den Studienwerken einer längst versunkenen Zeit gegeben ist. Bertini, Clementi und Czerny sind so himmelweit von dem Geist der Moderne entfernt, daß diese Grundlage wohl für Salonmusik und andere marktgängige Ware paßt, nie aber das Fundament für das Verständnis einer originelleren, zeitgemäßeren Musik bilden kann. Hier ist im Unterrichtswesen eine Lücke, eine alte Unterlassungssünde vorhanden, die längst hätte ausgefüllt, längst hätte gesühnt sein müssen.

Mitten im Wogen des Weltkrieges, im September 1914, trat Neal mit seinem Kernwerke an die Oeffentlichkeit, und genau ein Jahr später, immer noch im Weltkriege, schrieb er das Vorwort zur zweiten Auflage des Werkes (Verlag H. Neal, Heidelberg). Daß diese Lücke im Klavierunterricht bestand, muß jeder Klavierlehrer, sofern er mit Eifer seinem Berufe nachgeht, selbst empfunden haben: als moderner Mensch dem modernen Schaffen kühl und fremd gegenüberzustehen, das ist eine Sünde am eigenen Ich und an den Kulturgütern der Menschheit, ist wie ein Alpdruck, wie ein böses Gewissen, das immer wieder eingelullt wird, um nicht eher ganz zu verstummen, als bis der Anfang zur Besserung gemacht ist. Neal ist durchaus kein Ultramoderner, kein Futurist, der alle Welt von seiner alleinseligmachenden Kunstanschauung überzeugen möchte; er warnt im Gegenteil davor, sein Etüdenwerk dem Schüler zu früh in die Hand zu geben. Er läßt auch dem Lehrer freie Wahl, diese oder jene Etüde vorwegzunehmen, was um so leichter durchführbar ist, als fast alle Probleme der Klaviertechnik vertreten sind, auch fast alle Formen der Satzkunst, Kanon, Fuge, Passacaglia und — die Ganztonleiter. Den Versetzungszeichen ist naturgemäß die gebührende Fürsorge gewidmet; die Furcht vor Kreuz und Be, zumal wenn sie als Zwillinge

auftreten, macht viele Spieler, junge und alte, so kopfscheu, daß sie bei ihrem Anblicke nur zu schnell das Notenbuch zuklappen. Diese Furcht in Vertrauen zu wandeln, hat Neal sich zum Lebensziel gesetzt: Vertrauen aber ist in häufigen Fällen ein Weg zur Liebe, zur Anbetung dort, wo man früher haßte.

Das Neuartige dieses Etüdenwerkes, dem etwas Aehnliches bisher nicht an die Seite gestellt werden kann, hat mich länger bei dem Pädagogen Neal verweilen lassen als bei dem Komponisten Neal. Seine Etüden tragen die Opuszahl 75: da lohnt noch ein kurzer Rückblick auf das übrige Schaffen Neals, dessen Name schon Programme in Berlin, Mannheim, Frankfurt a. M., Heidelberg usw. zierte. Für Klavier hat Neal für alle sieben Schwierigkeitsgrade Werke geschaffen, von den kleinen Vortragsstücken für die Jugend („Alpensommer" op. 9) über die Mittelstufe („Auf einer Burg" op. 58) bis hinauf zu den „Deutschen Rhapsodien", die rein technisch auf Liszt und Chopin verweisen, inhaltlich in romantisch-lyrischer Originalität, vor allem in kühner, heroischer, nie übersättigter Harmonik prangen. Eine Perle der modernen Unterrichtsliteratur ist Neals „Große Sonate in B dur" op. 30; reich an Farbenpracht und Plastik, an edel geschwungenen Linien, an männlicher Kraft. In op. 69 („Ein Stern", „Verklungene Tage") und in op. 70 („Tröstungen") schlägt Neal neue Wege ein, indem er den besseren Salonstil mit dem modernen Kunststil zu verschmelzen versucht: ein Gedanke, der die einschlägigen Fabrikate der mit Recht verschrieenen Salonmusik auf ein besseres höheres Niveau hinaufzuzüchten fähig ist. Auch hier ist Neal wie in seinem Etüdenwerk bewußt Neuerer und Mehrer des Musikschatzes. Für Kammermusik schuf Neal ein „Es dur-Quartett" op. 54, ein zweites Quartett in A dur, op. 60, ein drittes in c moll, op. 65. Mag die Moderne gerade auf diesem Gebiete die spärlichsten Erfolge zeitigen, so ist die Art, wie sich Neal hier zwischen zwei Polen den Boden abringt, doch in hohem Maße anerkennenswert. Einzellieder, Frauen- und Männerchöre mit und ohne Orchester beschließen den Reigen des Nealschen Schaffens. Der tatenfrohe, schaffenslustige Mann in der Mitte der vierziger Jahre wird seinem Streben immer neue Nahrung geben! Ich unterschied deutlich: Neal, den Reformpädagogen, und Neal, den gut modernen Komponisten. Der Reformpädagoge Neal fordert unser Aufmerken heraus: da ist einer, der als Erster die Hände rührt zu neuem Leben, zu einer Vernunftehe zwischen Moderne und Volkskunst — mit den Jahren wird eine Liebesheirat daraus! Wer aber den Pädagogen Neal kennen lernte, der wird auch dem Komponisten Neal den Lorbeer nicht versagen. Die Kritik versäumt so unendlich vieles an lebenden Zeitgenossen: hier baut sie eine Brücke zwischen Moderne und Mitwelt! **Adolf Prümers (Dresden).**



München. Die Münchener Konzertverhältnisse haben sich in den letzten Monaten in nichts Wesentlichem geändert. Man müßte denn darin etwas Besonderes ersehen, daß das „Neue Münchener Konzertorchester", das im vorigen Winter noch allenthalben zur Aushilfe herangezogen wurde, nunmehr für höhere künstlerische Ansprüche ganz ausgeschaltet ist, daß sich auf dem Gebiet der Solistenkonzerte eine Ueberproduktion breit macht, die teilweise an die letzten Jahre vor dem Krieg erinnert. Aber nur teilweise. Denn die Solistenkonzerte und Kammermusikabende geben den Boden, von dem aus München ein Kontakt mit der zeitgenössischen Produktion — dies im weiteren Sinn genommen — am leichtesten — ja fast einzig möglich ist. Man wird doch nicht im Ernste behaupten wollen, daß mit der Aufführung von vier Liedern für Bariton und Orchester von Clemens von Franckenstein in der „*Musikalischen Akademie*" dem Bedürfnis nach der Bekanntschaft mit Neuerscheinungen genügend Rechnung getragen wurde, ganz abgesehen davon, daß man sich überhaupt fragt, wie derartige Kompositionen, die ja für einen Musiker im Nebenberuf ganz gut gearbeitet sind, im übrigen aber nur auf dem Durchschnittsniveau stehen, wie sie zu der Ehre einer Aufführung an ganz bevorzugter Stelle kommen! Ebensowenig wird man im Ernste glauben, daß einer „Kunststadt" wie München — sie steht ja aus Altersgründen immer noch in diesem Ruf — damit gedient wird, daß man in den einzigen Orchesterkonzerten, die sie noch hat, eben in der genannten Musikalischen Akademie, während der ersten Hälfte des Winters fast nur Klassiker aufführt. Daß das tausendste Konzert der alteingesessenen Konzertunternehmung des Hoforchesters mit Haydn, Mozart, Beethoven begangen wurde, dagegen wird niemand etwas sagen, auch Schuberts C dur-Symphonie ist willkommen. Was bedeutet unter acht Konzerten aber ein ganzer Mendelssohn-Abend, was bedeutet es, daß Schumanns „Paradies und die Peri" vom *Lehrergesangverein* und der *Musikalischen Akademie* schon wieder aufgeführt wird? Will man damit der *Konzertgesellschaft für Chorgesang* Konkurrenz machen, die die Missa solemnis, wie es scheint, bei jeder Gelegenheit zu Gehör bringt, ohne dabei immer besser Studiertes zutage zu fördern? Die Aufführung des „Samson" von Händel war ja ein zweifelloses Verdienst der erstgenannten Vereinigung. Müssen wir uns damit trösten, daß uns für die zweite Hälfte des Winters noch einiges angekündigt ist, z. B. eine Symphonie von Brahms, sogar eine von Bruckner und — soll man es glauben? — am Ende gar das „Heldenleben" von Richard Strauß, so möchte man sich wohl weiterhin bescheiden, wenn die vorgenannten klassischen Meisterwerke in der Vollendung geboten worden wären, wie sie einem erstklassigen Institut und einem berühmten Dirigenten anstehen. Selbstverständlich legt man die Relativität der Wertungen zugrund, wie sie infolge der Zeitlage und eingreifender Umstände zu berücksichtigen sind. Man wird es begreifen können, wenn eine Aufführung einmal vielleicht weniger schön abgetönt ist, wenn selbst bemerkenswertere Einzelheiten mitunterlaufen. Wesentlich ist bei symphonischen Werken immer die gewisse Großzügigkeit, mit der sie geformt sind, ihre Architektur, die Proportionalität ihrer Sätze, der belebende und beschwingende Rhythmus, der sie durchzieht, der etwas anders und viel mehr ist als bloße Taktfestigkeit. Wesentlich ist ferner die Individualität, und zwar die Individualität des Dirigenten, dem es von Herzen kommt, der sich in einen Meister so einleben kann, daß er dessen geistiges Profil erfaßt und vor dem Hörer erscheinen läßt. Was ist, immer München in Betracht gezogen, damit gewonnen, wenn *Walter* eine besondere Gabe dafür hat, das für viele interessante Profil Mahlers zu zeichnen? Meine persönliche Stellungnahme zu Mahler ganz beiseite gelassen, gibt es eben doch Meister von noch viel integrierenderer Bedeutung, und wenn man immer wieder erfährt, wie gleichförmig, äußerlich wohl schmissig, Walter seinen Haydn, Mozart, Beethoven dirigiert, so muß man sagen, daß sein Gebiet trotz aller seiner Routine und Erfahrung im Opernfach nicht sehr groß ist. Es hängt dies mit seiner Technik des Dirigierens, mit seiner Art auf- und niederzuschlagen, mit der Walterschen Tongebung zusammen, deren Straffheit nicht elastisch genug ist. Eine andere Eigentümlichkeit des Münchener Generalmusikdirektors liegt in seiner Art zu phrasieren, in der sentimentalischen Bildung des crescendo in der Kantilene, die er gerne etwas schmalzig rundet, ferner in den für ihn bezeichnenden oft für ganze Sätze typischen Rückungen und Schiebungen des Tempos und in den Gegensätzen seiner dynamischen Schattierungen, bei denen man die Vermittlungen, die Verbindungen, die erst Einheiten schaffen, häufig vermißt. Aus alledem geht hervor, daß die Meinungen über Walter stark differieren, wenn sie auch alle darin einig sind, daß er in gewissen Spezialitäten Eigenartiges leistet und es versteht, die Effekte zur Geltung zu bringen, die bei dem großen Publikum nie versagen. Bei den zeitgemäßen *Reger-Feiern* beteiligt sich die Musikalische Akademie nicht. Dafür war zu nennen das *Stuttgarter Wendling-Quartett* mit dem Klarinettenquintett, das einheimische *Hösl-Quartett*, der Liederabend der vortrefflichen Frau *Anna Erler-Schnaudt*. Die erstklassige Vereinigung der Herren *Sieben*, *Peter*, *Haas*, *Disklez* machte unter Mitwirkung *Zimmerers* ein Streichquintett von Karl v. Pidoll bekannt, eine artistisch sehr fein und vornehm durchgeführte Arbeit, die viel interessante Einzelheiten enthält, aber noch keinen selbständigen Stil. *August Reuß* gehört zurzeit wohl zu den bedeutendsten Münchener Tonsetzern. Ursprünglich aus der Schule Thuilles hervorgegangen, hat er in neueren Zeiten eigene Wege eingeschlagen. Seine vier a cappella-Terzette für Frauenstimmen sind des Zeuge, viel Formsinn steckt in ihnen, Linienführung, rhythmische und harmonische Charakteristik zeichnet sie bei enger Begrenzung der Mittel aus. Für Reußens Lieder (nennenswert das neue „Einst") trat *Johanna Dietz*, die bedeutende Gestalterin, ein. *Ilona Durigo* sang sechs Lieder des noch unbekannten Othmar Schoeck, aus denen ein starker, zielbewußter männlicher Geist spricht. Die meisten Solisten befleißigen sich häufig einer durchdachteren Programmzusammenstellung. *Pembaur*, *Schnabel*, *Pauer*, *Ruoff*, *Ansorge* spielen in München immer, *Gabriele v. Lottner* leistet Schönes auf dem Cembalo, *Kläre Dux* zeigte ihre Kunstfertigkeit im Singen, *Andreas Weißgerber* stellte sich als begabter junger Geiger vor. *Willi Gloeckner.*

*

Kassel. Das Musikleben unserer Stadt scheint auch im dritten Kriegswinter keinen Stillstand zu erleiden. Den vornehmsten Platz nehmen nach wie vor die Abonnements-

konzerte der Königl. Kapelle ein, denen in Kapellmeister *Rob. Laugs* ein temperamentvoller, großzügiger Leiter vorsteht. Das erste dieser Konzerte stand im Zeichen der Klassiker, im zweiten fand die musikalisch so reiche „Schottische Symphonie" von Mendelssohn eine fein abgestimmte Wiedergabe. Kammervirtuos *O. Kaletsch*, ein langjähriges früheres Mitglied der Hofkapelle, wurde gelegentlich seines fünfzigjährigen Musikerjubiläums durch Aufführung seiner klangschönen, schwungvollen Konzertouvertüre geehrt. Eine Reihe kleiner Stimmungsbilder „Skizzen aus Thüringland" von Friedrich E. Koch erschienen wohl als die Gaben eines fein und vornehm gestaltenden Tondichters, brachten es aber trotz trefflicher Ausführung von seiten des Orchesters nur zu einem Achtungserfolg. Solistenkonzerte sind ebenso zahlreich als in Friedenszeiten. Sie brachten bis jetzt sehr viel guten Gesang. Kammersänger *A. Kav*, der an unserer Bühne seine Künstlerlaufbahn begann, ist im Lauf der Jahre zu einem feinsinnigen Liedersänger geworden. Großen Erfolg erzielten mit Recht *Leo Slezak* und *Josef Schwarz*, beide nicht nur ausgezeichnet durch reiche, selten schöne Stimmen, sondern auch bedeutend durch ihre vollendete Gesangskunst. Während Schwarz den Bühnensänger nicht immer verleugnen kann, sang Slezak mit geläutertem Geschmack Schumann, Liszt, R. Strauß, Tondichter, welche auch *W. Kirchhoff*, dessen Stimme im Felde gegen früher an Glanz entschieden verloren hat, berücksichtigte. Daß das Uebertragen von Bruchstücken aus Wagners Bühnenwerken in den Konzertsaal noch immer trotz aller Gegenäußerungen der Kritik nicht überwunden ist, bewies *H. Hensel*, dessen Vortrag aber gern anerkannt sei. Zu den erfreulichsten Erscheinungen ist noch *Kläre Dux* zu zählen, deren weich und süß klingender Sopran besonders in ihrer feinen Art, Mozart zu singen, entzückte; ferner Hofopernsänger *Friedrich Brodersen* (München), ein vornehmer Künstler von geistvoller, tiefinnerlicher Auffassung, die anmutige Vortragskünstlerin *Eva Kath. Lissmann* (Kinderlieder von Reger) und *Lotte Leonard*, eine bislang hier unbekannte Sängerin mit jugendfrischem, glanzvollem Sopran und feiner Vortragsweise. Mit ihr trat Professor *Paul Grümmer* auf. Seine mit überlegener Ruhe gestaltete Wiedergabe der Cello-Suite C dur von J. S. Bach hatte etwas Imponierendes. Adel und Schönheit seines Tons, sowie virtuose Technik gesellen ihn zu den besten Vertretern seines Instruments. In Beethovens A dur-Sonate stand ihm in dem Pianisten *O. Weinreich* ein gereifter, ernster Künstler zur Seite. — Auch die großen Chorvereinigungen, deren Zahl in den Männerstimmen naturgemäß jetzt zurückgegangen, sind fleißig an der Arbeit. Der Oratorienverein unter Musikdirektor *K. Hallwachs* brachte in sorgfältig ausgearbeiteter Wiedergabe Haydns „Jahreszeiten" mit dem trefflichen Solisten *Käte Hörder*, *Fritz Windgassen* (lyrischer Tenor unserer Oper) und *Georg Zollmayr* von der Dresdener Hofoper. Am Bußtag sang der Philharmonische Chor unter Dr. *W. Pauli* Mendelssohns „Elias". Die Chöre erfreuten durch Klangfrische und straffen Rhythmus. *A. Sistermanns* war der Titelrolle ein sehr intelligenter Vermittler, befremdete aber durch die gewaltsame und daher oft unedle Art der Tongebung und Deklamation. — Das Hoftheater begann das neue Spieljahr mit Wagners „Meistersingern". Als „Stolzing" stellte sich der neu verpflichtete Heldentenor *C. Wenkhaus* (vorher in Magdeburg) vor, der um die Osterzeit hier den „Parsifal" gesungen hat. Da sein Organ, wie sich im „Rienzi" schon zeigte, nicht Wucht und Ausdauer genug für die großen Heldenpartien besitzt, so hat man jetzt dieses Fach doppelt besetzt. Beide Sänger aber ergänzen sich nicht, denn auch *W. Kanzow* ist kein eigentlicher Heldentenor. Man vermißt in den Wagner-Rollen sehr das machtvolle Organ von *G. Schmieter*, der an die Wiener Hofoper ging. Hätte dieser glänzend veranlagte Sänger eine feinere Stimmkultur, so würde er, noch dazu mit seiner reckenhaften Erscheinung, zu den ersten seines Fachs gehören können. Zur großen Freude der Mozart-Gemeinde erschienen nach mehrjähriger Pause „Figaros Hochzeit" und „Don Juan", beide von Kapellmeister Laugs mit feinkünstlerischem Geschmack einstudiert. „Figaro" war ganz auf den leichten Konversationston gestimmt. Sehr gute Mozartsänger haben wir zurzeit in Frl. *Merkel* (Susanne) und den Herren *Gross* (Almaviva) und *Stern* (Figaro). Die Kunst von Gross, dämonische Naturen mit scharfer Charakteristik darzustellen, prägte sich in seinem „Don Juan" aus. Da die erste dramatische Sängerin Frl. *Kopp* für längere Zeit beurlaubt ist, so waren für sie öfters Aushilfsgastspiele erforderlich, welche teils erfreulich, in einzelnen Fällen aber recht unerfreulich waren. Ueber die kürzlich erfolgte Uraufführung von Georg Vollerthuns „Veeda" ist schon an anderer Stelle berichtet.

Th. Iber.

*

Würzburg. Mit einem Wohltätigkeitskonzert zugunsten des Roten Kreuzes eröffneten *Ottilie Metzger-Lattermann* und *Theodor Lattermann* (Hamburg) die diesjährige Spielzeit. Die allerorts Gefeierte entfesselte mit Arien von Bruch und Verdi, mit Liedern von Schubert und Strauß wahre Beifallsstürme. Lattermann sang Bruchstücke aus Wagner-Opern und Lieder von Schubert und Schumann und erfreute sich insbesondere mit dem Vortrage des „Wahnmonologs" eines schönen Erfolges. Am Klavier betätigte sich Dr. *Erich Falkmann* (Würzburg). Das zweite Wohltätigkeitskonzert veranstaltete das Königl. Konservatorium der Musik zugleich als Reger-Gedächtnisfeier. Kammersängerin *Tilly Cahnbley-Hinken* entzückte die Zuhörerschaft durch eine Reihe der schönsten Lieder, von *Ernst Cahnbley* feinsinnig begleitet, der mit *Artur Schreiber* noch die Sonate für Violoncell und Klavier, a moll, op. 116, ausgezeichnet zu Gehör brachte. *Hans Schindler* spielte virtuos die Orgelfantasie op. 30 und *Julius Manigold*, *Wilhelmine Demharter*, *Artur Schreiber* vermittelten uns in glänzendem Zusammenspiel die Bekanntschaft mit der lieblichen Serenade für Flöte, Violine und Viola, op. 77 a. Universitätsprofessor Dr. *A. Mendelssohn-Bartholdy* veranstaltet im Laufe dieses Winters sechs Konzertabende zum Andenken an Max Reger. Mitwirkende des ersten Konzerts waren *Adolf Busch*, Violine, *Fritz Busch*, Klavier, und *Karl Rehfuß*, Gesang. Erstere spielten mit der ihnen eigenen Stilsicherheit und Gestaltungskraft Regers Suite im alten Stil, op. 93, sowie des Meisters Sonate für Violine und Klavier, op. 122; Karl Rehfuß sang Lieder von Schubert und Reger und erfreute sich lebhaften Beifalls. Im zweiten Konzert brachte *Eva Katharina Lißmann* eine Anzahl Regerscher Lieder zur vollen künstlerischen Geltung und sang sich insbesondere mit den dankbaren Kinderliedern aus op. 76 dem Publikum ins Herz. Professor Mendelssohn begleitete und trat solistisch mit Klavierstücken von Schumann, Brahms und Reger hervor. Einen Abend der reichsten und tiefsten Eindrücke bot das dritte Reger-Konzert. Das *Wendling-Quartett* (Stuttgart) spielte Regers Streichquartett in Es dur, op. 109, das Quartett op. 76 No. 5 in D dur von Haydn, die Herren Wendling, Neeter und Saal Regers Streichtrio op. 77 b in a moll mit einer Vollendung, die einen erhabenen Kunstgenuß verbürgte. Eine besondere Weihe erhielt die Veranstaltung durch die geistvollen Ausführungen, in welchen Universitätsprofessor Dr. A. Mendelssohn-Bartholdy das deutsche Wesen in Regers Werk beleuchtete und mit dem verstorbenen Meister auch deutsche Geistesart, deutsche Kraft und Größe ehrte. Das erste Volkskonzert ließ die Pianistin *Ellen Ney* mit Schöpfungen von Brahms und Chopin wiederum Triumphe feiern. In Verbindung mit unserer tüchtigen einheimischen Geigerin *Mimy Schulze-Bussius* spielte sie die Kreutzer-Sonate von Beethoven, als Uraufführung: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel für Violine und Klavier op. 22, durch welche Hans Schindler, Lehrer am Konservatorium in Würzburg, auch sein schöpferisches Talent neuerdings bekundete, ferner das Menuett in G dur von Beethoven-Burmester und Altwiener Tanzweisen von Lanner-Kreisler. Das zweite Volkskonzert war ein Kammermusikabend des *Schiering-Quartetts* (Darmstadt) unter Mitwirkung der Konzertsängerin *Elly Hartwig-Correns* und des Kapellmeisters *F. Wagner* aus Darmstadt. Wir hörten das Streichquartett op. 18 No. 1 F dur von Beethoven und das Streichquartett in g moll (Reiterquartett) von Haydn in einer Weise, die von gediegenem Können und künstlerischem Ernst zeugte. Eine eigene Prägung verrät die jugendliche Vereinigung noch nicht. Ein beachtenswerter Geiger ist der Primarius des Quartetts, der mit dem Vortrage der g moll-Sonate von Tartini bewies, daß er auf dem besten Wege zu hoher Künstlerschaft sich befindet. In einer Arie von Joh. Seb. Bach und in Gesängen von Brahms für Alt, Viola und Klavier bekundete die stimmbegabte Sängerin ein warmfühlendes Herz und edle Vortragsart. Der Bratschist kam über ein schönes konventionelles Spiel nicht hinaus. Dagegen hinterließ Kapellmeister Wagner als Musiker wie als Pianist die besten Eindrücke. Eine anmutige Veranstaltung war der Rokokoabend von *Lieselott* und *Konrad Berner*, die im Kostüm des 18. Jahrhunderts (wozu eigentlich auch der entsprechende szenische Rahmen gehört) Lieder zur Laute, Viola d'amore und Violine, sowie Soli für Viola d'amore und Violine mit Lautenbegleitung zum Vortrage brachten. Das erste Konzert des Königl. Konservatoriums der Musik enthielt an Orchesterwerken die Ouvertüre zu „Koriolan" von Beethoven und die Symphonie No. 3 in Es dur von Mozart. Kammersänger Dr. *Paul Kuhn* und Kammersängerin *Charlotte Kuhn-Brunner* (München) sangen Lieder mit Orchesterbegleitung von Hugo Wolf, Frau Kuhn-Brunner die Arie der Susanne aus der Oper Figaros Hochzeit (vierter Akt) von Mozart, beide zusammen, am Klavier geistvoll begleitet von Artur Schreiber, Duette für Sopran und Tenor von Robert Schumann, die den Künstlern herzlichen Beifall eintrugen. Mit dem brillanten Vortrag des Konzerts No. 1 in e moll für Klavier mit Orchester von Chopin befestigte *Ella Stark* den künstlerischen Ruf, den sie sich bereits im Mai ds. Js. in ihrer Vaterstadt begründete. Die Leitung des Konzerts lag in der Hand des Direktors des

Konservatoriums, Hofrats *Max Meyer-Olbersleben.* — Im *Stadttheater* finden an Sonntagen „Volkstümliche Vormittage" statt. Unter der Führung von Dr. *Gustav Quedenfeldt* (München), der mit einem Vortrage an der Spitze des Beethoven-Programms stand, hörten wir von Professor *Fritz v. Bose* (Leipzig) die mit Meisterschaft gespielte Waldsteinsonate, von der Münchener Geigerin *Herma Studeny* u. a. die Kreutzer-Sonate, von *Alice Rau* (München) Lieder für Sopran. Der zweite Vormittag galt „Nordischen Komponisten". Von den Mitwirkenden seien mit Auszeichnung *Emmy v. Holstein*, Gesang, und *Valerie Kratina*, Tanz, genannt. Eines beispiellosen Kassenerfolges erfreut sich „Das Dreimäderlhaus" mit der sympathischen (Na, na! Die Schr.) Schubert-Figur *(Heinrich Lohalm)* und den ohrumschmeichelnden Schubertschen Melodien. (Und deren gräßliche Verballhornung? Die Schr.) Als Eröffnungsvorstellung wurde der Waffenschmied von Lortzing gegeben, wobei unsere neue Opernsoubrette *Melie Prem* sich aufs vorteilhafteste einführte. In einer Rigoletto-Aufführung gastierte Kammersänger *Hans Wuzel* von Hoftheater Kassel. Ein zweiter Gast war Kammersänger *Oskar Bolz* vom Hoftheater Stuttgart. Sein Pedro in d'Alberts Tiefland löste begeisterte Beifallskundgebungen aus. Ein glanzvolles Organ und ein von Geist durchdrungenes Spiel verhalfen ihm auch in der Titelrolle einer vorzüglich gebotenen Lohengrin-Darstellung, bei welcher *Irene Frauberger* (Elsa), *Helene Strecker* (Ortrud) und *Ludwig Buttlar* (Telramund) sich rühmlich hervortaten, zu einem vollen Erfolge. In der Verdischen Oper La Traviata entfaltete unsere Koloratursängerin *Marie Rapp* einen staunenswerten Reichtum an künstlerischen Qualitäten, während Kammersänger *Max Camphausen* als Alfred Germont uns seiner wohllautenden Tenorstimme von Herzen froh werden ließ. Der in jedem Sattel sichere Künstler erwarb sich auch als Pedro und Lohengrin wohlverdiente Auszeichnung. Die Spielleitung verrät den künstlerischen Blick und die kundige Hand des Direktors *Willy Stuhlfeld;* in Kapellmeister Dr. Erich Falkmann besitzen wir einen bewährten, ebenso kunstbegeisterten wie kunstverständigen musikalischen Führer. *Georg Thurn.*

*

Chemnitz. In vielversprechender Weise hat das Musikleben im Herbst wieder eingesetzt. Wenn auch einige Aenderungen in ihrer Zusammensetzung eintreten mußten, so hat die städtische Kapelle sich doch wiederum als erstklassiges Kunstinstitut erwiesen. Wenn da an einem Abende Beethovens Eroica- und Tschaikowskys VI. (h moll) Symphonie hintereinander gespielt wurden, um die gewaltige Höhe des deutschen Tonhelden der schwächeren Kunst des Russen gegenüberzustellen, zeigte dennoch die Kapelle unter Malatas kundiger Führung eine vollkommene Beherrschung des Stoffes in beiden Werken und brachte beide Symphonien in ergreifender Schönheit heraus. — Neu für Chemnitz war bei anderer Gelegenheit die Aufführung von Fritz Volbachs h moll-Symphonie für großes Orchester und Orgel. Das Werk vermochte nicht durchweg zu zünden. Allgemein anerkannt wurde der erste lebhafte Einleitungssatz und das Adagio, welches hier an zweiter Stelle gespielt wurde und durch außergewöhnliche Schönheit glänzte, aber auch durch besondere Hingebung jedes einzelnen Künstlers der Kapelle in großer Vollkommenheit erstrahlte. — Die *Oper* brachte zu Anfang der Spielzeit eine glänzende Neueinstudierung und Neueinrichtung von Webers Euryanthe; leider konnte sich das Werk nicht lange auf dem Spielplane erhalten. Ferner kam d'Alberts „Die toten Augen" zur Erstaufführung. Da Malata mit den besten Kräften der Oper ein Gastspiel in Lille erledigen mußte, trat in den Symphoniekonzerten eine kleine Pause ein. Für die Oper wurde in dieser Zeit Ersatz durch Gastspiele der Dresdener gewonnen. Von den größeren Gesangskörpern tat sich die Singakademie, unter Kirchenmusikdirektor Meinels Leitung, durch eine Wiedergabe von Händels Judas Makkabäus hervor. Dadurch wurde die bereits im vorigen Jahre hierorts begonnene Pflege Händelscher Kunst würdig fortgesetzt. Auch der im vorigen Jahre neu gegründete große gemischte Chor des Lehrergesangvereins veranstaltete zwei Aufführungen größeren Stils von Händels „Deborah", eine davon in Leipzig. Unter Professor *Mayerhoffs* anerkannt zielsicherer Leitung war beiden Veranstaltungen höchster Erfolg beschieden. Welch vorzüglicher Chorpädagoge Mayerhoff auch für kleinere Gesangskörper ist, erwies er wieder neuerdings durch eine Musikaufführung seines Kirchenchores in der Jakobikirche. Es ist stets eine besondere Freude, diesen Chor singen zu hören. — Eine junge Leipziger Konzertsängerin, *Charlotte Döscher*, zeigte sich bei dieser Gelegenheit als Altistin mit schönem volltönigem Stimmklang, der zu den besten Erwartungen für die Zukunft berechtigt. —*h.*

*

Prag. Uraufführung von *Siegfried (Vitezslaw) Novaks Oper „Karlstein"* in Prag, Text nach Vrehlicky von *Ottokar Fischer.* Man könnte dieses Werk ein „Nationalfestspiel" der Tschechen nennen. Die Historiker dieses Volkes sehen in Karl IV. den Vater des Vaterlandes, der die Liebe zu dieser Nation über den Weltruhm und die Weltherrschaft gesetzt hat. In diesem Sinne ist dem Operndichter die Zeichnung sicher gelungen. Durch diesen Umstand ist das Werk aber auch an die tschechische Bühne gefesselt, da der Text eine weitere Allgemeinheit nicht bewegen kann. Die Musik ist die formvollendete Kunst eines reifen Meisters. Ihre Sprache ist nobel, wenn auch nicht reich, oft pathetisch, immer gewandt, und merkwürdigerweise frei von bodenständiger Färbung, die das Milieu erwarten ließ. Sie atmet den Geist der Spätromantik, ist also nicht modern nach herkömmlichen Begriffen, wenn auch im Orchester vorübergehend technische Eigentümlichkeiten des Expressionismus auftauchen. Die Tschechen feierten die im tschechischen Nationaltheater gut herausgebrachte Oper ihres Landsmannes, der mir übrigens als Kammermusiker und Symphoniker entschieden wertvoller zu sein scheint. *Dr. E. St.*

*

Amsterdam. Die ersten beiden Monate des heurigen Konzertwinters brachten musikalische Ereignisse von größerer Bedeutung. Gleich die Eröffnung der *Concertgebouw*-Saison am 14. September mit *Mahlers Sechster Symphonie* war überwältigend.... „Schon die fast erdrückende Macht des bloß Akustischen erschwert die Uebersicht, und die ausschweifend weitgezogenen Linien sind bloß für den zu überblicken, der sich dem Werk ganz ergibt, es immer wieder und wieder hört (leider wird es ganz selten aufgeführt) und es sich zu eigen macht. Dann aber hat sich ihm eines der gewaltigsten Mysterien der Tonkunst enthüllt. —" Vielleicht sind diese Worte aus dem Mahler-Buche Richard Spechts in diesem Jahre in Amsterdam zum erstenmal für eine größere Gemeinde Ereignis geworden. Denn hier waren alle Vorbedingungen gegeben: Man konnte das Werk in drei öffentlichen Aufführungen hören (zweimal in Amsterdam und einmal im Haag) und diese Aufführungen, denen etwa ein Dutzend Gruppen- und Gesamtproben vorausgegangen waren, befriedigten die höchsten Ansprüche, die man heute an ein erstklassiges Orchester stellen kann, während *Willem Mengelberg* als genialer Leiter mit suggestiver Kraft Ausführende wie Hörer in den Bann des Werkes zwang. Es sind nun gerade zehn Jahre vergangen, seit Mahler auf dem Musikfest des Allgemeinen Deutschen Tonkünstlervereins in Essen seine tragische Symphonie zum erstenmal erklingen hörte, aber vergeblich nach den Wirkungen suchte, die ihn seine immense Klangphantasie ahnen ließ. Danach ist das Werk nur noch ganz vereinzelt je einmal in München, Berlin, Leipzig und Wien gehört worden. Auch diesmal fehlte es natürlich nicht an Stimmen, die diese Kunst verkannten und verdammten, aber dem Eindruck des Großen, das sich ereignete, haben sich wohl nur wenige Fanatisch-Reaktionäre entziehen können. Was ist das für ein Künstler, der einen solchen Schlußsatz schreiben kann, wie wir ihn hier finden, eine Symphonie in sich und zugleich eine ungeahnte Steigerung des ersten Teiles, ihn an dämonischer Kraft des Ausdrucks noch weit übertreffend. Es gibt keine Erlösung in diesem Kampf und Ringen und dem Grundmotiv der ganzen Symphonie bricht alles zusammen. — Bei aller Melancholie beglückender und von einem sonniggoldenen Schleier übergossen ist „Das Lied von der Erde", das in zwei prachtvollen Aufführungen unter Leitung *Mengelbergs* mit Frau *Cahier* und *Georg Meader* als Vertreter der Singstimmen wieder tiefe Eindrücke hinterließ. — In eine ganz andere Welt moderner Tonkunst führte eine *Reger-Gedächtnisfeier.* Eingeleitet durch Mozarts maurische Trauermusik brachte der Abend die Serenade op. 95 und die Hiller-Variationen, die Mengelberg prachtvoll gestaltete. — Unter die besonders erwähnenswerten Ereignisse gehört auch das Auftreten *Vera Schapiras* in Holland und im Concertgebouw. So hatte man hier Strauß' Burleske noch nicht gehört! Und bei dem virtuosen Zusammenspiel mit dem Orchester (unter Mengelberg) kann man wohl von einer einzig dastehenden Wiedergabe sprechen. Auch mit Liszts Ungarischer Fantasie riß Frau Schapira das im allgemeinen ziemlich kühle holländische Publikum zu spontan begeistertem Beifall hin. — Ueber die vielseitigen anderen Darbietungen kann der Chronist nur zusammenfassend kurz berichten.... Zwei eigenartige orchestral meisterhafte „Symphonische Studien" (Pâan) von *Cornelis Dopper* gelangten zu erfolgreicher Uraufführung. Duparcs „Lenore", eine symphonische Dichtung nach Bürger, kam zum erstenmal zu Gehör, ohne in ihrem unselbständigen Eklektizismus (Wagner und César Franck standen Paten) sonderlich zu interessieren. In *A. Roussels* „Poème de la forêt" lernte man ein symphonisches Werk aus der jungfranzösischen Schule kennen. Von früheren Aufführungen her bekannt waren die Symphonien von d'Indy „sur un chant mon-

tagnard", Saint-Saëns (No. 2), Enesco, Glasounow (No. 4) und Balakirew (C dur) sowie C. Francks Tondichtung „Le chausseur maudit" und Elgars Orchestervariationen. Von Richard Strauß hörten wir eine Reihe seiner frühen Werke: außer der Burleske Tod und Verklärung, Don Juan und die jugendlich schwungvolle, orchestral noch etwas überladene „Liebesszene" aus Feuersnot. — Neben diesen zahlreichen zeitgenössischen Werken, deren Pflege angesichts der stereotypen deutschen Programme nicht dankbar genug betont werden kann, kamen die Klassiker bislang fast ein wenig zu kurz. Nichtsdestoweniger sind eine Reihe wertvoller Aufführungen zu nennen. Beethoven war mit seinen drei Heldengesängen: der dritten und fünften Symphonie und der dritten Leonorenouvertüre vertreten. Von Mozart hörten wir die Es dur-Symphonie in wunderbar durchsichtiger Wiedergabe. Mit virtuosem Schwung und dabei technisch bis ins kleinste ausgefeilt brachte Mengelberg mit seinem Orchester von Berlioz „Harald in Italien", die Ouvertüre „Benvenuto Cellini" und drei Stücke aus „Fausts Verdammnis". *Evert Cornelis* gab an einem Abend Bruckners dritte Symphonie und Schuberts Unvollendete (ein vorbildlich knappes und ideal-solides Programm!), von Brahms hörte man die erste und vierte Symphonie. — Ein junger Holländer stellte sich als Dirigent vor. *Allard de Ridder* dirigierte sein ganzes Programm auswendig und machte keine ungeschickten Bewegungen. Die Wiedergabe von Beethovens Vierter als Hauptwerk des Abends war aber sehr matt und unruhig. Im gleichen Konzert spielte *Willem Andriessen* sehr fein César Francks „Variations symphoniques". — Die holländische Pianistin *Gonda van Dam* hatte mit Chopins f moll-Konzert Erfolg. — Eine größere Anzahl von Volkssymphoniekonzerten an Sonntagabenden brachte vor allem klassische Werke und noch eine erwähnenswerte Wiederholung von Doppers sechster Symphonie unter Leitung des Komponisten. — Die Königl. Oratorienvereinigung führte Verdis Requiem auf. — Von Kammermusikabenden erwähne ich einen *Messchaert-Röntgen*-Abend, einen Liederabend von Frau Cahier, beide mit durchweg romantischem Programm. *Hans Franco Mendes* (Klavier) und seine Partnerin *Nella Gunning* machten uns mit Regers Violinsonate op. 85 bekannt. Das „Holländische Streichquartett" gab wieder — das gilt hier als „chic"! — einen „Französischen Abend", wobei angesichts der relativ beschränkten Kammermusikliteratur des Landes immer wieder Debussys op. 10 herhalten muß. — Man hat wieder eine „Niederländische Oper"! Nach manchen mißglückten Versuchen vergangener Jahre fanden sich wieder Ehrgeizige und Unternehmungslustige. Als festliche Eröffnungsvorstellung gab man Wolf-Ferraris „Schmuck der Madonna" in holländischer Uebersetzung. Die Aufführung war zwar nicht übermäßig fein ausgearbeitet, zeichnete sich aber doch durch einen frischen belebenden Zug aus, der vor allem von dem temperamentvollen jungen Dirigenten *Richard Henkeroth* ausging. Es folgten Aufführungen von Bohème, Carmen, Faust und Figaros Hochzeit. Daß sich die nationalniederländische Oper so ganz auf ausländische (vor allem romanische) Werke beschränkt, ist sehr bedauerlich, wenn man bedenkt, daß Holland verschiedene Komponisten von Rang besitzt, vor allem aber in *Johannes Wagenaar* einen Meister, der auf dem Gebiete der komischen Oper Werke geschaffen hat, die zum Charaktervollsten gehören, was die moderne Musik hervorgebracht hat. Diesen Werken — „Der Doge von Venedig", „Der Cid" — voll geistreich sprudelnder Erfindung, fesselnder Gestaltung und voll t y p i s c h - h o l l ä n d i s c h e n Humors steht gerade die holländische Sprache im Wege zu allgemeiner europäischer Anerkennung, dieselbe holländische Sprache, in die man die widerstrebende Carmen oder Susanne hineinzwängt. Dr. *C. R. M.*



— Am 26. November vollendete der Herzogl. Hofkapellmeister *Joh. Aug. Ad. Langert* in Koburg sein 80. Lebensjahr. Er wurde 1836 in Koburg geboren. Nach gründlichen Studien wurde er hier zum Kapellmeister ernannt. Doch zog er bald in die Welt. Er wurde Kapellmeister in Mannheim (1865), in Basel (1867) und in Triest (1868). Dann machte er Kunstreisen nach Paris und Berlin und wurde Kompositionslehrer in Genf. 1873 wurde er Hofkapellmeister der Herzogl. Hoftheater zu Gotha und Koburg. Seit 1897 ist er pensioniert. Selbstschöpferisch ist er mit mehreren Opern hervorgetreten: Die Jungfrau von Orleans (1861) · Des Sängers Fluch (1863); Die Fabier (1866); Dornröschen (1871); Die Camisarden, die als „Jean Cavalier" 1880 ihre Uraufführung erlebten und am 26. Nov. von dem 80jährigen Greis dirigiert am Koburger Hoftheater zur Aufführung gelangten.

— Am 22. Dezember vollendet Konzertsänger *Louis Otto Süsse-Wilsing* in Düsseldorf sein 50. Lebensjahr. 1866 zu Halle a. S. geboren, besuchte er die Schulen seiner Vaterstadt und war erst Schauspieler, dann Opernsänger, vorübergehend auch Kaufmann und wandte sich dann ausschließlich dem Konzertgesang zu. Er ist gegenwärtig Leiter der Gesangsabteilung am Brahms-Konservatorium.

— Am 25. Dezember wird *Karl Gillmeister* in Hannover 60 Jahre alt. 1856 als Sohn eines Arztes zu Schönebeck a. E. geboren, studierte er an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin und ging dann zur Bühne. Er war an verschiedenen Stadttheatern und am Hoftheater in Darmstadt tätig und gehörte 1887—1907 dem Königl. Theater in Hannover an. Gillmeister, der jetzt nur Gesangsunterricht erteilt, sang 1888 bei den Bayreuther Festspielen den „Gurnemanz" und „Pogner". Zu seinen besten Rollen gehörten „Marke", „Falstaff", „Figaro", „Daland", „Marcel" u. a.

— Den Vorsitz im Berliner Senat der Kgl. Akademie der Künste, Sektion für Musik, hat an Stelle Gernsheims *Friedrich E. Koch* übernommen. Zum Stellvertreter ist Philipp Scharwenka berufen worden.

— *Willy v. Mellendorff*, der bekannte Berliner Komponist und Erfinder des Viertelton-Harmoniums (D. R.-P.) wird, einer Einladung des Wiener Tonkünstler-Vereins folgend, dort im Januar mit seinem Instrument in einem längeren Vortrag zum erstenmal vor die Oeffentlichkeit treten.

— Musikdirektor *Josef Thienel*, Leiter des *Bremer* Lehrergesangvereins, wurde nach *Erfurt* berufen, um die Leitung des Männergesangvereins, eines großen Frauenchors und des Vereins der Musikfreunde zu übernehmen.

— Der achtzehnjährige Geiger *Georg Kulenkampff-Post* — ein Schüler von Willy Heß — wurde nach Beendigung seiner Studien auf der Kgl. Hochschule für Musik von der Philharmonischen Gesellschaft in *Bremen* als erster Konzertmeister verpflichtet.

— *Lilly Hollatz-Berner* ist als Lehrerin der Ausbildungsklassen für Klavier an das Städtische Konservatorium zu *Duisburg* berufen worden.

— *Karl Seydel*, Tenorbuffo an der Oper in *Hannover*, wurde auf 5 Jahre als erster Spieltenor an das Großherzogliche Hoftheater in Karlsruhe verpflichtet.

— *Friedl Eisenhart*, zurzeit erste Opernsoubrette am Hoftheater in Koburg, ist als erste Soubrette an das Hoftheater in Karlsruhe verpflichtet worden.

— *Hermann Jadlowker*, dessen Vertrag mit der Berliner Generalintendantur am 31. März 1917 abläuft, scheidet zu diesem Zeitpunkt aus dem Verbande der Kgl. Oper.

— *Elsa Koch*, Schülerin von Selma Nicklass-Kempner und Nikolaus Rothmühl, wurde zum Herbst 1917 für die Kgl. Hofoper zu Berlin verpflichtet.

— *Liesel v. Schuch* ist der Dresdener Hofoper auf weitere 6 Jahre, *Richard Tauber* auf weitere 5 Jahre verpflichtet worden.

— *Marianne Alfermann* von der Berliner Hofoper wurde ab 1917 für die Frankfurter Oper als Nachfolgerin Melitta Heims verpflichtet.

— *Elsa Hötzel*, eine Schülerin Karl Stolzenbergs, ist als dramatische Sängerin an die Wiener Volksoper engagiert worden.

— Die Stuttgarter Kammersängerin *Iracema-Brügelmann* ist von der nächsten Spielzeit auf sechs Jahre an die k. u. k. Hofoper in Wien verpflichtet worden.

— *Hans Pfitzners „Armer Heinrich"* kam im *Grazer* Opernhaus mit steigendem Erfolg zu wiederholten Aufführungen.

— Der Konzertsänger *Felix Lederer-Prina*, der als Gefreiter dem Regiment 393 angehörte, ist bei einem Sturmangriff auf Courcelette am 18. September unverwundet in englische Gefangenschaft geraten.

— *Cornelis Bronsgeest* wurde mit dem Ehrenzeichen 2. Klasse des österreichisch-ungarischen Roten Kreuzes ausgezeichnet.

— *Slezak* tritt wieder in die Wiener Hofoper ein. Der Künstler wird zunächst in der Zeit vom 1. Februar bis zum Saisonschluß eine größere Reihe von Gastspielen absolvieren.

— Der Bariton *Harry de Garmo* vom Hoftheater in *Wiesbaden* ist an die Metropolitan-Oper in *New York* engagiert worden.

— *Waldemar Wendland*, der Komponist des „Schneiders von Arta", siedelt nach *Luzern* über, wo er die musikalische Leitung und die Direktionsstellvertretung des dortigen Stadttheaters übernimmt.

— Die Oper „Sappho" von *Hugo Kaun*, Dichtung nach Grillparzer von Hugo Kaun, ist im Figaro-Verlag, Berlin, erschienen.

— Im Verlage Tischer u. Jagenberg (Köln) erschienen die Klavierauszüge des Oratoriums *„Marienleben"* und des Männerchors mit Orchester *„Kein schönrer Tod"* von *A. v. Othegraven*.

Erst- und Neuaufführungen.

— *Ignaz Waghalters* Oper „Jugend" geht im Januar am Deutschen Opernhause unter Leitung des Komponisten erstmalig in Szene.

— „*Aschenbrödel*", eine neue Oper von *Leo Blech*, wird in dieser Spielzeit ihre Uraufführung in der Wiener Volksoper erleben.

— Die neue *Pfitzner-Oper* „*Palestrina*" wird im Juni 1917 im *Münchener* Prinzregententheater zur Uraufführung gelangen.

— „*Die Gefilde der Seligen*", Oper von *Ferdinand Hummel*, gelangt im Altenburger Hoftheater zur Uraufführung.

— *Engelbert Humperdinck* hat eine dreiaktige Studentenoper „*Gaudeamus*" vollendet. Der Text stammt von Robert Misch, der auch das Libretto zu einer dreiaktigen Operette: „*Die Ladenkomteß*" für den böhmischen Komponisten *Franz Drdla* geschrieben hat. Diese Oper wird im Prager Landestheater zur Uraufführung kommen.

— *M. von Oberleithners* Oper „Der eiserne Heiland" wird im März in der Wiener Volksoper zur Uraufführung gelangen.

— „*Die Hügelmühle*", Friedrich *E. Kochs* tragische Oper, wurde im Manuskript von einer Reihe erster deutscher Opernbühnen angenommen. Am Deutschen Opernhaus (Charlottenburg) soll die Uraufführung stattfinden.

— *Schillings*' „Ingwelde", die in des Stuttgarter Generalmusikdirektors 25. Lebensjahre entstand, ist in Stuttgart wieder gegeben worden. Schillings' Musik, obwohl stellenweise instrumental überladen, fesselte abermals von Anfang bis zu Ende. Graf Sporcks Dichtung aber hat sich — leider — überlebt. Frau *Wildbrunn* sang die Titelrolle mit vollendeter Größe der Auffassung.

— *Emil Vanderstettens* „Der Herr Regimentsmedikus" (Schillers Sturm- und Drangperiode letzter Tag) hatte mit der Musik von *A. Wernicke* am Großherzogl. Hoftheater *Neustrelitz* starken Erfolg. Der Großherzogl. Hof wohnte der Aufführung an. Das Werkchen erlebte seinerzeit am Mannheimer Hoftheater die Uraufführung.

— *Puccini* vollendete eine neue Oper: „Il tabarro" (Der Mantel), deren Textbuch der Welt des italienischen Hanswurst entnommen ist; die Uraufführung findet im Februar am Hoftheater in Monte Carlo statt.

— *Emmerich Kalman* arbeitet zurzeit seine im Vorjahre in Budapest aufgeführte Operette „*Susi*" für Wien um. Das Werk wird in der veränderten Form am dortigen Johann-Strauß-Theater zur Darstellung gelangen.

— *Franz Schrekers* symphonische Dichtung „*Vorspiel zu einem Drama*" ist in einem Konzert der Königl. Kapelle in Dresden unter *Kutzschbachs* Leitung mit sehr starkem Erfolge aufgeführt worden. Kutzschbach wird das Werk auch in Berlin erstmalig vorführen.

— *H. Kauns* 3. Symphonie wurde auch in Stuttgart unter Schillings zu Gehör gebracht, vermochte aber höchstens als akademisch gediegene Arbeit einige Teilnahme zu erregen.

— Im dritten Gürzenich-Konzert in *Köln* kam *K. Ehrenbergs* op. 19 „Jugend" (Voluntas triumphans) zur Uraufführung. Die Tondichtung für großes Orchester verwertet ein Material von an sich teilweise beachtenswerten Gedanken, aber das Resultat ihres mit allen Mitteln moderner Klangtechnik erzielten Zusammenwirkens ist, da Ehrenberg nicht zu klarer Formgebung gelangt, kaum anders denn ein nahezu chaotisches zu nennen.

— *Friedrich E. Kochs* neues Orchesterwerk „Skizzen aus Thüringland" gelangte in Kassel durch die Hofkapelle unter Leitung von Robert Laugs zur Erstaufführung.

— *M. Mrazek*, der Komponist des „Traum" und der „Insel Abelö", hat *Wilhelm Buschs* „*Max und Moritz*" zum Thema einer symphonischen Burleske gewählt, deren Erstaufführung durch das Philharmonische Orchester in Dresden stattfinden soll.

— Das *Münchener Sieben-Quartett* hat ein Streichquintett von *Karl v. Pidoll* zur Uraufführung gebracht.

— Gelegentlich des *zweiten Kammermusikabends* der Herren *Mikorey*, *Georg Otto* und Gen. gelangte in Dessau eine Neuheit von *Hans Koeßler* zur Uraufführung: „Kammergesänge" für eine Singstimme, Oboe, Horn und Streichquartett (Berlin, bei N. Simrock), die in mehr als nur einer Hinsicht die Beachtung weiterer Musikkreise wie unserer Konzertveranstaltungen verdienen. Denn, erstens einmal hört man von diesem Meister bei uns an sich viel zu wenig, der — als Kompositionslehrer lange Jahre an der „Landes-Musikakademie" zu Budapest erfolgreich wirksam, jetzt wiederum in Deutschland weilend — u. a. eine ganze Reihe klangvoll ansprechender Chöre geschrieben und neuerdings auch einen sehr zeitgemäßen Psalm: „Dem Vaterlande — ein deutscher Kampf- und Siegessang" für Chor, Bariton und Orchester (Berlin, ebenda) der musikalischen Welt beschert hat. Sodann empfiehlt sich das Werk durch den besonderen Vorzug eines künstlerisch abgerundeten Charakters in der anziehend zyklischen Form seiner Gestaltung. Und endlich verfolgte sein Schöpfer bei dessen Herausgabe noch einen ganz eigenartigen ästhetischen Sonderzweck: nämlich den, für Kammermusikvorträge o h n e Klavier den Ausgleich einer geeigneten Uebergangsnummer zu bieten, die zugleich die immer schwierige oder doch mißliche Anpassung des Hörers, die Umstellung seines Gehöres erst wieder auf den Klavierklang einmal vermeiden läßt. H i e r ü b e r insbesondere hat er sich in einem eigenen Vorworte des näheren, wie folgt, selbst ausgelassen: „Die heimischen Quartettvereinigungen müssen (häufig) die Erfahrung machen, daß ihr Stammpublikum den Genuß von drei Kammermusikwerken zu anstrengend und zu monoton findet . . ., und darum versucht man das Programm durch Heranziehung eines Vokalisten mannigfaltiger und zugänglicher zu gestalten. Dieser Zweck mag auch erreicht werden, aber den Feinfühligen wird doch der Mangel an Stileinheit stören, denn zum dritten Male muß er denselben Eingewöhnungsprozeß durchmachen, wenn die Streicher n a c h dem Gesange mit Klavier mit der Schlußnummer wieder einsetzen. — Diese Erfahrung, die ich gewiß mit vielen anderen teile, bestimmte mich, vor mehreren Jahren ‚Kammergesänge' d. h. Lieder für eine Singstimme zu schreiben, bei denen das Streichquartett n i c h t ausgeschaltet, sondern durch Oboe und Horn ergänzt und bereichert wird, ohne aus dem Stile der Kammermusik zu fallen. Bestimmt, den Rahmen eines viersätzigen Kammermusikwerkes auszufüllen und dieses zu ersetzen, dürfte solche Kunstgattung dem modernen Drange nach Farbe und Klangmischung entgegenkommen, und darum die Notwendigkeit sich ergeben, fünf Lieder suitenartig in e i n e Nummer zu vereinigen, wenn man es nicht vorziehen will, die sechs Lieder abwechselnd einem Sänger u n d einer Sängerin anzuvertrauen. (Für den logischen, tonartlichen Zusammenhang ist Sorge getragen.) Oboe und Horn habe ich durchweg nicht nur in dieser Auswahl, sondern auch in den noch ungedruckten Liedern aus Z w e c k m ä ß i g k e i t s g r ü n d e n beibehalten, so verführerisch es anlocken mußte, auch andere Kombinationen aufzusuchen. Das bleibe anderen vorbehalten. Welches Schicksal aber auch diesen Gesängen beschieden sein möge: die Anregung wird nicht fruchtlos bleiben; denn der Gedanke liegt in der Luft und das Bedürfnis in der Zeit." *A. S.*

— In *Breslau* gelangte eine neue *Messe* (No. 4) von *Paul Mittmann* unter großer Teilnahme zur Uraufführung.

— *Paul Ertels* symphonische Dichtung „Pompeji" wurde erstmalig im Verein Hamburgischer Musikfreunde unter Leitung von José Eibenschütz mit großem Erfolge aufgeführt.

— Eine neue Suite für Violine und Klavier von *Heinrich Zöllner* wurde in Freiburg i. Br. von Konzertmeister Kleitz und Gräfin Wrangell zur Uraufführung gebracht und erhielt reiche Anerkennung von Publikum und Presse.

— Die sechs geistlichen Lieder von *Beethoven* hat Prof. *Spengel* (Hamburg) für Alt und Orchester bearbeitet. Unglaublich!

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die Fr. Ztg. berichtet, daß in Berlin bereits am *Nachmittage* des 19. November gedruckt zu lesen war, daß der am *Abend* des gleichen Tages in Darmstadt zur Uraufführung gelangten Pantomime v. Franckensteins „Die Biene" ein „starker Beifall" beschieden war. „Die Berliner Redaktion", die Täterin, sollte wegen unlauteren Wettbewerbes gefaßt werden! War sie es vielleicht auch, die in Stuttgart vor der Uraufführung fertige „Kritiken" von Schillings' „Mona Lisa" ausbot? Uebrigens: es gibt viele Tageszeitungen, die mehr Wert auf die Schnelligkeit als auf die Güte der Kritik legen, ein bekannter Krebsschaden im Zeitungswesen! O weh! Da kommt ein Zettel „Vor Tische las man's anders" hereingeweht: die Fr. Ztg. berichtete am 17. November abends über Istels „Des Tribunals Gebot", in einem Artikel, der bereits am Nachmittage desselben Tages in Mainz zu lesen war. Es wird in der Tat Zeit, neue Grundlagen für die öffentliche Musikkritik zu finden.

— Der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter*, E. V., hält seine diesjährige Hauptversammlung am 28. Dezember in Berlin im Hotel Excelsior ab.

— Das *Augsburger Musikleben* hat eine wertvolle Bereicherung durch die Einführung regelmäßiger Symphoniekonzerte erfahren, die unter Kapellmeister *Ehrenbergs* Leitung vom verstärkten städtischen Orchester ausgeführt werden. Der erste Abend mit Feinhals als Gast, bedeutete einen großen Erfolg.

— Das *Spangenbergsche Konservatorium* in *Wiesbaden* teilt in seinem Jahresberichte mit, daß die Schülerzahl die gleiche Höhe wie im Frieden behauptet; sie beträgt jetzt 481. Die Direktion ist dem „*Verbande Preuß. Konservatorien*" beigetreten. Ihr Diplomexamen bestanden 5 Damen. Für die Violinklassen wurden neu angestellt die Herren *E. Gröll*

und *Ad. Deubel*, als Lehrerin für Gitarre wurde gewonnen Frau *Duisberg*. Ein Seminar für Vorbereitungskurse für Gesanglehrer an höheren preußischen Lehranstalten wird errichtet werden; Gymnasialdirektor Dr. *Preising* ist als besondere Lehrkraft dafür gewonnen worden.

— Der *Haberberger Oratorienverein* in Königsberg i. Pr. stellt seine Kraft auch heuer wieder in den Dienst der Wohlfahrtspflege. Unter seines Leiters, des Organisten *Reinhold Lichey*, kunstverständiger Führung wurde ganz Hervorragendes geleistet.

— *Paul Marsop* zieht in den „Augsburger N. Nachr." (No. 266) unbarmherzig gegen die Art, wie heute „Erfolge" der Wiener Operette gemacht werden, los. Ausgangspunkt des ganzen Handels ist der skandalöse, Deutschlands und Oesterreichs unwürdige Erfolg des „*Dreimädlerhauses*", über dessen negativen Wert und positive Besudelung Franz Schuberts ich mich an anderer Stelle selbst genügend klar ausgesprochen habe. Die ernsten Zeitungen und Fachblätter mögen schreiben, was sie wollen: die meisten Direktionen der Theater pfeifen auf den ästhetischen Wert eines Bühnenstückes, das dem Publikum die ersehnte leichte Kost bietet und setzen es erst vom Spielplane ab, wenn die Theatergänger genug an ihm bekommen haben. Privatim sind sie ja wohl auch überzeugt, daß derartiges Zeug zur Schundware zu rechnen ist, aber sie folgen — aus wirtschaftlichen Gründen dem Leitsatze, daß nur das Schlechte eine gewisse Pflege des Guten ermöglichen könne. Daß ich diesen Grundsatz für ganz verkehrt halte, brauche ich, nachdem ich mich schon oft genug über ihn ausgelassen habe, nicht noch lang und breit auseinanderzusetzen. Auf einer Tagung der deutschen Goethe-Bünde in Stuttgart habe ich einen später im Druck erschienenen Vortrag über den Normalspielplan der deutschen Opernbühne gehalten, der von allen Seiten bis auf eine mit lebhaftem Beifalle begrüßt wurde. Diese eine Seite war ein Theatermann, der behauptete, ich verstände nichts von der Sache, die Theaterleute aber verständen alles. Das alte Lied! *W. N.*

— Die „*Vereinigung Wiener Musik-Referenten*" hat den Beschluß gefaßt, über Konzerte, die an Sonn- und Feiertagen stattfinden, fortan nicht mehr zu berichten. Dem Beschlusse unterliegen Konzerte nicht, deren Festsetzung auf Sonntagvormittag eine alte Wiener Ueberlieferung darstellt. Gut, aber noch besser wäre es, wenn die Tageskritik sich zur Durchführung des Gedankens, über große Konzerte erst am Tage nachher zu berichten, zusammenschließen und Redaktionen und Verleger in diesem Sinne bearbeiten wollte.

— Die Gemeinde *Wien* hat dem Pachtvertrag der *Volksoper* mit dem Direktor *Maximilian Morris* die Bestätigung versagt. Die Gemeinde besteht auf einer abermaligen Ausschreibung oder auf Verlängerung des Vertrages mit dem bisherigen Direktor der Volksoper *Rainer Simon*.

— Vor 100 Jahren, am 20. Dezember 1816, wurde der Klaviervirtuose *Leopold v. Meyer* zu Baden bei Wien geboren. Er gehörte zu jenen fahrenden Künstlern, die, unterstützt durch mancherlei günstige Umstände, oft einen über ihre eigentliche Bedeutung hinausgehenden Ruf erlangen. Sein Vater war Badearzt; nach dessen Tode widmete sich Meyer der Musik und bildete sich unter Czerny zum Pianisten aus. 1835 begann er jene Irrfahrten, die ihn durch ganz Europa und Amerika führten. Zur Verbreitung des Wiener Walzers hat er nicht unwesentlich beigetragen; das klassische Gebiet blieb ihm verschlossen. Er hatte den Titel eines k. k. Kammerpianisten, war Inhaber des Medjidjeordens und starb 1883 in *Dresden*.

— Verlorengeglaubte Manuskripte Dvoráks sind gefunden worden, wie die N. Z. f. M. nach der Prager „Hudebni Revue" mitteilt. Es handelt sich zunächst um seine Erstlingsoper „Alfred", deren Dichter *Theodor Körner* war, ferner um die ursprüngliche Fassung der Oper „Der König und der Köhler" (1871), die mit der (bekannten) zweiten nirgendwo übereinstimmt.

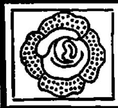
— In der Vaterstadt *Edvard Griegs* beschäftigt man sich gegenwärtig mit Plänen zur Hebung des dortigen Musiklebens. Bergen hat es bisher noch nicht zu einem stehenden Orchester zu bringen vermocht. Jetzt, wo durch die Kriegsgewinne außerordentliche Summen nach Bergen geflossen sind, hofft man dies langangestrebte Ziel erreichen zu können. 100 000 Kronen sind zu diesem Zwecke bereits von zwei wohlhabenden Bürgern zur Verfügung gestellt worden. Ein zweiter Plan betrifft die Begründung eines modernen Konzertgebäudes großen Stiles, wofür man bereits den Namen bereit hat: es soll „*Edvard-Grieg-Palais*" heißen.

* * *

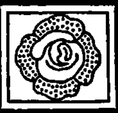
— *Die Geschichte eines Plagiats.* Es kann lange gut gehen, aber endlich kommt die Sache doch mal ans Licht. Seit mehr als zehn Jahren wird ein Lied „Seemannslos" gesungen. Davon bestanden zwei Ausgaben. Die eine lautet mit dem Namen Adolf Martell als Verfasser; die andere mit Carl Weydert. Als ich beide Ausgaben zu Gesicht bekam, war es mir klar, daß eine davon ein Plagiat sein mußte. Ich ahnte damals noch nicht, daß dies mit beiden der Fall war; wohl meinte ich die Melodie, und zwar in London, schon mal gehört zu haben. Durch Zufall kam mir das amerikanische Lied „Asleep in the Deep", Musik von Petrie, Text von Lamb, in die Hände. Da hatte ich das Original und hiermit den Beweis, daß Martell und Weydert ein Lied herausgegeben hatten, von dem sie nicht ahnten, daß es amerikanischen Ursprungs war. Weydert war inzwischen gestorben, aber die Adresse von Martell wußte ich zu erfahren. Als ich um Aufklärung bat, schrieb er mir: „Ich bin Nichtmusiker. Ich hörte seinerzeit das Lied in Amerika, die Musik gefiel mir und so habe ich einen deutschen Text zu dem Liede geschrieben! Ich habe mich noch niemals als Komponist ausgegeben, da ich nicht musikalisch bin und unter Verfasser kann man schlechterdings doch nicht Komponist verstehen!" Das ist gerade klassisch. Das Lied ist herausgegeben mit dem Namen Martells als Dichter und Komponist. Sein Bild mit einer Notenrolle in der Hand schmückt eine der verschiedenen Ausgaben. Wen sollte man denn als Verfasser ansehen? Oben rechts, wo die Musik anfängt, stand doch Adolf Martell. Warum gab er dem Verleger nicht ein gedrucktes Exemplar des englischen Liedes? (Wir werden später sehen warum!) Martell hatte also zugegeben, daß die Musik nicht von ihm sei. Aber der Text? Den hat er, wie er behauptet, an Bord eines Dampfers auf der Rückreise von Amerika in 1902 (man merke sich das Jahr!) geschrieben. Ich nahm also an, daß er wenigstens den Text nach dem englischen übersetzt habe, denn der deutsche Text hält sich wortgetreu an das englische Original. Aber ein holländisches Sprichwort sagt: Al ligt de waarheid in het graf, al wat haar drukt, dat moet er af! und das sollte sich auch wieder in diesem Falle bewahrheiten. Ich erhielt nämlich unerwartet ein Schreiben von der Frau Frida Schröter-Orford aus Zwickau, in welchem sie erklärt: „Ich habe das Lied ‚Seemannslos' mit diesem Text bereits in 1898 gesungen und den Text desselben vor nunmehr 16 Jahren (der Brief datiert aus 1914) von meiner Schwiegermutter ererbt. Wahr ist es, daß Herr Martell im Jahre 1902 den Text des Liedes, auf seine inbrünstigen Bitten hin, von meinem Mann erhalten hat, allerdings nicht zu dem Zweck, sich mit fremden Federn zu schmücken." Trotzdem die Frau Schröter dies unter Eide aussagen will und obenstehendes auch veröffentlicht hat, behauptet Martell immer noch, daß er den Text in 1902 geschrieben hat. Es ist aber auch von dem Verleger Kurt Schmidt in Neukölln festgestellt worden, daß dieser Text in 1898 in Hamburg gesungen wurde, daß er also nicht von Martell stammen kann. Nun war also alles klar bis auf den Urheber des deutschen Textes! Bis ich den Brief von Frau Schröter erhielt, hatte ich keinen Anlaß an Martells Behauptung betreffs des Textes zu zweifeln. Ganz klar war es nun, wie die Sache sich mit der Herausgabe verhielt! Martell ahnte nicht, daß das Lied, welches ihm die Frau Schröter schenkte, bereits in Amerika und England Jahre hindurch bekannt war. Er meinte, es mit dem Original eines deutschen Liedes zu tun zu haben und beglückte damit den Verleger Bertram in Neuwied, der es als Martells Original herausgab. Ein Kapellmeister Weydert, der sich eine Abschrift des Liedes zu verschaffen wußte, gab es bei dem Verleger Kurt Schmidt in Neukölln als sein Original aus. Beide Verleger waren düpiert. Sonderbarerweise hat Martell nie gegen die Ausgabe des Weydertschen Liedes protestiert! Nun kaufte Tonger in Köln den Nachlaß von Bertram und somit das Lied „Seemannslos", von dem Martell sich noch immer als Verfasser des Textes ausgab. Was aber einmal geschehen müßte (und woran ich selbst schon mal gedacht hatte, als ich dieses Plagiat entdeckte) geschah: Ein Verleger. Anton J. Benjamin in Hamburg, kaufte das Verlagsrecht von dem Komponisten Petrie in Amerika und bei dieser Gelegenheit stellte sich heraus, daß Lamb, der den englischen Text schrieb, auch der Verfasser des deutschen Textes ist! Daß Lamb auch der Verfasser dieses Textes sein muß geht deutlich daraus hervor, daß der deutsche Text eine wörtliche Uebersetzung des englischen Textes ist. Martell behauptet einen Text „geschrieben" zu haben, er sagt nichts von übersetzen, aus dem einfachen Grunde, weil er den deutschen Text für ein Original hielt und nicht wußte, daß derselbe aus dem Englischen stammte, da er von der Frau Schröter ein deutsches Lied bekam und nie eine englische Ausgabe gesehen hat. Ergo kann auch der deutsche Text nicht von Martell sein. Man sieht nun, welch ein Unheil Martell angerichtet hat und welchen Schaden er dem Verleger Tonger macht. Aber was auch geschieht, Martell bleibt fest bei seiner Behauptung, daß er den Text, der 1898 schon gesungen wurde, 1902 übersetzt hat! *M. Hoefnagels.*

*

(Zusatz der Schriftleitung: Wir haben dieser Mitteilung Raum gegeben, weil sie für gewisse Verhältnisse bezeichnend ist. Der Wert der Komposition spielt in der Frage keine Rolle.)



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Wenn Fellner abends in seinem Rauchzimmer saß und eine Zigarre nach der anderen anzündete, stöhnte er bisweilen laut auf, sodaß das Zimmer widerhallte, dann, nachdem er geraucht hatte, ging er wieder hinauf, nie wagte er eine Zigarre in Karins Zimmer mitzunehmen. Er hatte es zu ihren Lebzeiten nie getan, sie mochte es nicht und er warf sich ächzend auf ihren Divan und grub den Kopf in die weichen, lichten Kissen, die vom Duft ihrer Haare noch durchzogen waren und sein Gedächtnis trug ihn zurück nach jener Nordlandreise, da er Karin zuerst gesehen . . .

„Der Mann geht zugrunde," sagten die Dienstboten mitleidig, „sein Herz ist gebrochen."

Heute hatte er sich wieder nach dem Friedhof geschleppt, langsam und schwer, wie ein alter, gebrochener Mann.

„Für den Dr. Fellner können wir bald eine Grube neben seiner Seligen graben, der sieht übel aus," sagte der Kirchhofwärter zu seiner Frau.

Die Sonne flimmerte durch die entlaubten Bäume, als Fellner heute den Gottesacker betrat. Ueberall blühende Pflanzen und Blumen und Frieden. Fellner rieb sich die Augen, träumte er? Nein, er sah ganz recht, an Karins Grab stand jemand — eine schlanke männliche Gestalt — Fellners Schritte knisterten auf den welken Blättern, der Fremde wendete sich bei dem Geräusch um und sah ihm voll ins Gesicht: wo hatte er diese klassischen Züge, diesen Ganymedeswuchs schon gesehen? Da kam ihm die Erinnerung.

„Baron Eschenbach," entfuhr es ihm; der verbeugte sich, „was treiben Sie hier?" stotterte Fellner, „woher wissen Sie überhaupt?"

„Durch die Anzeige."

„Und Sie sind zu dieser Jahreszeit hierhergekommen, Sie werden sich den Tod holen," keine Antwort — „sind Sie eigens hergekommen, um ihr Grab zu besuchen?" Gequält kam die Frage — Eschenbach nickte — „Wie kommen Sie dazu?"

Ralph sagte leise: „Weil ich von der Reue gepeinigt bin, Dr. Fellner, ich habe den Tod Ihrer Frau verschuldet."

„Sie?" Verständnislos starrte ihm Fellner in die Augen.

„Ich," in dieser Antwort lag trotz allen Schmerzes, trotz aller Reue eine gewisse Besitzanmaßung, die Fellners Blut gefrieren machte. Wie ein Blitzstrahl durchzuckte es ihn, dieses furchtbare Etwas, das er nie geahnt hatte — da war also sein allererster Instinkt richtig gewesen, wieso war er nachher mit Blindheit geschlagen — wieso? Er wurde aschfahl.

„Bube," zischte er; sprechen konnte er nicht mehr und hob die Hand zum vernichtenden Schlag.

„Schlagen Sie mich ruhig tot," sagte Eschenbach gleichmütig, „meine Lebensfrist ist ohnedies kurz, aber je schneller der Tod mich mit ihr vereint, desto lieber ist es mir. „Hier," er hielt ihm die Brust hin und fügte schnell hinzu, „eins will ich Ihnen noch verraten, ehe Sie zuschlagen: trotz unserer Liebe hat sie sich gegen mich gewehrt, sie wollte Ihnen treu bleiben; ich überwand sie, weil ich sie besitzen mußte — wir trennten uns aber im Unfrieden. So, jetzt können Sie mich vernichten."

Fellner ließ langsam die Hand sinken: „Was habe ich davon, wenn ich Sie totschlage wie einen Hund, dann ist es am Ende schon besser, Sie sterben langsam." Er spuckte aus. „Dieb, Mörder, Missetäter! Sogar die Erinnerung mußten Sie mir vergiften." Ralphs Körper straffte sich zusammen, Fellner lachte höhnisch: „Sie möchten mich jetzt wohl zum Duell fordern, Sie sind ja nicht satisfaktionsfähig, Sie krankes Milchgesicht, ein solches Duell nehme ich gar nicht an! Aber wenn es Ihnen Vergnügen macht, stelle ich Ihnen meinen Revolver zur Verfügung, Sie dürfen in meine Villa kommen und mich totschießen, damit tun Sie mir einen Gefallen! Nein," brüllte er plötzlich, „Sie dürfen mich nicht einmal totschießen, Sie Hund." Er taumelte von dannen!

Ralph sah ihm einen Augenblick nach, dann sank er auf Karins Grab, ein trockenes Schluchzen schüttelte seinen zarten Körper: nicht einmal totschießen wollte ihn der Fellner! Eine halbe Stunde mochte er wohl so gelegen haben: „Herr Baron," sagte schüchtern eine Frauenstimme, er fuhr auf, vor ihm stand Gerda Weigert, erschreckend blaß und schmal: „Kann ich Ihnen irgendwie behilflich sein?" Weich und bittend klang es.

„Sie können mir nicht helfen, kein Mensch kann mir helfen — ich will nur allein gelassen werden und Ruhe haben," stöhnte er und dann schien er ihre Anwesenheit vollkommen vergessen zu haben.

Gerda fühlte, daß hier nichts zu machen war, sie schaute ihn noch einmal an, dann drehte sie sich um und ging langsam, wie mit geschlossenen Füßen fort, durch den friedlichen Garten des Todes. Es fröstelte sie, die Sonne war untergegangen. Jetzt stieg ein kräftiger Erdgeruch mit den Abenddünsten auf; wie ein verschleiertes Wesen wallte die Feuchtigkeit in Nebelgestalt allenthalben, und die Sonne hatte beim Scheiden den Himmel rot gefärbt. —

„Der Abendnebel wird ihn töten," dachte Gerda und lief, als ob sie verfolgt würde, bis zu Stechows.

„Ralph Eschenbach wird sich den Tod holen, wenn er auf Karins Grab liegen bleibt," keuchte sie Frau Stechow an, die ahnungslos bei ihrer Näherei saß.

Erstaunt erhob sich diese: es war das erste Mal, daß Gerda eine menschliche Regung empfand, seit dem mißlungenen Konzert; bisher war sie apathisch gewesen. Frau Stechow begriff sofort: „Gehen Sie zu Hilde; ich werde hinausfahren."

Hilde saß am Klavier; Gerda setzte sich still und unbemerkt in eine Ecke und lauschte der Schumann-Fantasie. Als die letzten Töne verklangen, entfernte sie sich ebenso unbemerkt und leise. Sie mußte die Komposition zu Ende hören, aber hernach mit Hilde sprechen, das konnte sie nicht! Das Gefühl des Neides, das sie trotz ihrer Freundschaft immer wieder empfand, war über sie gekommen. Edith Anders gegenüber hatte sie niemals so empfunden; vermutlich weil diese durch ihre ausgereifte Künstlerschaft als Kollegin nicht in Frage kam, aber Hilde, die beneidete sie.

Nach ihrem Konzert war ihr alles gleichgültig geworden. Jetzt fühlte sie sich unfähig in ihre Pension zurückzukehren; daß Frau v. Hilgers und Ellen Rhodius sofort zu ihr kommen würden, wußte sie, sie ließen sie wenig allein. Ihr Elend war aber in diesem Augenblick so groß, daß sie sich nicht einmal imstande fühlte, diese Freundschaftsbezeigungen zu ertragen und so irrte sie planlos in den nächtlichen Straßen umher, was sollte sie jetzt noch? . . .

„Ich habe gar keine Existenzberechtigung mehr," sagte sie nach ihrem Konzert zu Frau v. Hilgers. „Was soll ich noch hier in Leipzig und nach Berlin will ich erst recht nicht zurück."

Die unglückliche Rezension hob sie auf: „Die will ich Edith schicken zum Andenken an meine Konzerterfolge." Mit einem jammervollen Lächeln sagte sie das.

„Sie müssen nicht gleich verzweifeln," tröstete sie ihr gutmütiger Meister, als er sie tags darauf aufsuchte, — er hatte seinen Zorn ausgeschlafen und war wieder in einer zuversichtlichen Stimmung. Gerda lächelte trübe und dankte ihm für seine Freundlichkeit. „Ich verzweifle noch lange nicht an Ihnen; so eine Rezension will gar nichts heißen; es ist schon mancher ein tüchtiger Musiker geworden, den die Presse zuerst verhöhnt hat; Sie müssen sich wirklich erst den Konzertmut angewöhnen — Sie haben halt den Kopf verloren."

„Glauben Sie?" zweifelte Gerda.

„Aber ganz sicher; wer weiß, Sie waren wahrscheinlich im ganzen indisponiert, denn in den Schülerprüfungen pflegten Sie sich gar nicht aufzuregen."

„Nur wo es darauf ankam, versagte ich."

„Kindchen, seien Sie nicht so kleinmütig."

„Was soll ich denn jetzt tun, Herr Professor?"

„Vorerst tüchtig weiter arbeiten und zu Ende des Winters noch ein Konzert veranstalten, aber natürlich nicht hier, sondern meinetwegen in Dresden oder sonstwo. Hier muß man Sie zunächst vergessen. — Sie dürfen erst als bestens empfohlene Virtuosin in Leipzig wieder auftreten."

„Aber dazu muß ich einen Impresario haben, den bekomme ich unter den obwaltenden Umständen nicht."

„Sie brauchen keinen Agenten, wenn Sie über die nötigen Barmittel verfügen, ich miete Ihnen den Saal, Sie zahlen alle Kosten!"

„Und Sie glauben wirklich, daß ich das wagen kann?"

„Aber selbstverständlich, sonst würde ich es Ihnen nicht vorschlagen."

Gerdas Gesicht verlor seinen trostlosen Ausdruck: „Ich danke Ihnen, Herr Professor, Sie haben mir wieder Mut gemacht."

„Na also," der gutherzige Mann ging befriedigt die Treppe herunter. Seine Enttäuschung hatte ihn dazu hingewiesen, die arme Kleine am Konzertabend nicht eben freundlich

zu empfangen; nun hatte er alles wieder gut gemacht. „Ihre verzweifelten Augen haben mich geradezu verfolgt,“ sagte er zu seiner Frau.

Und Gerda schrieb umgehend nach Berlin; sie bat um die nötigen Barmittel zum nächsten Konzert. Den Brief richtete sie an ihre Pflegemutter.

Drei Tage mußte sie warten, dann kam eine abschlägige Antwort: der Onkel verweigerte das Geld; das erste Konzert habe gerade genug gekostet und wenn es erfolgreich gewesen wäre, so hätte er nichts dabei gefunden wieder zu zahlen, aber unnötig solche erheblichen Summen an die Saalvermieter zu zahlen, dafür wäre er nicht zu haben! Wenn Gerda erst mündig sei, könne sie nach Belieben mit ihrem Vermögen schalten, vorläufig müsse er sie verhindern, schlechte Geschäfte zu machen.

„Ich bin für dich so traurig, mein Herzenskind,“ schrieb Anna Lessing, „aber ich fasse es gleichzeitig als Wink auf, daß du zurückkehren sollst. Besinne dich, meine Gerda und tue es, gib weitere Konzertpläne auf, der Onkel wird dir verzeihen.“

„Das kann ich nicht.“ Gerda hatte Frau v. Hilgers den Inhalt des Briefes mitgeteilt.

Nach dem Brief wurde Gerda wieder stumpf, sie wußte keinen Ausweg, alles war ihr gleichgültig. Nun kam noch hinzu, daß sie Bekannte traf, die sie trösten wollten. „Sie müssen sich das gar nicht so zu Herzen nehmen, Fräulein Weigert,“ sagten sie, „manche Menschen sind eben nicht für das Podium geboren und Sie haben es ja nicht nötig.“

„Ich danke Ihnen,“ hatte Gerda geantwortet und war weitergegangen.

Jetzt litt sie wieder unter dem Gefühl ihrer Unfähigkeit, es brachte sie zur Verzweiflung. Unglücklicherweise hatte ihr Brief mit der fatalen Rezension Edith Anders auf ihren Reisen noch nicht erreicht; sie wäre die einzige gewesen, die sie wirklich zu trösten vermocht hätte. Und so litt sie Tag und Nacht die Qualen eines Menschen, der sein Dasein verfehlt hat. In jenen Tagen wußte sie noch nichts von Eschenbachs Anwesenheit in Leipzig, sie verbarg sich sogar vor Stechows. Die ließen sich nicht abweisen, sie suchten Gerda auf. Bei dieser Gelegenheit erfuhr sie, daß Ralph in der Stadt sei und täglich nach dem Friedhof ginge.

Während sie ruhelos in den Straßen herumirrte, schauderte sie, als sie an den Kirchhof dachte, an den Verzweifelten, der dort zusammengekauert lag. Es wäre ihr eine Wohltat gewesen, ihn zu trösten, ihm wenigstens beistehen zu dürfen — ihr eigenes Elend hätte sie dadurch verringert! Und er wollte nicht, hatte sie zurückgewiesen. Was nun? Was sollte sie jetzt?

Gerda ging und ging; plötzlich wurde sie von einer seltsamen Mattigkeit befallen, richtig: sie hatte den Nachmittagstee überschlagen, der ihre schlaffen Lebensgeister täglich wieder anregte; — ihr schwindelte, sie mußte sich an einem Laternenpfahl festhalten — der Dunst, der nach Sonnenuntergang aufgestiegen war, hatte sich verdichtet und legte sich beklemmend auf Gerdas Brust. Nebelaufwärts glommen milchweiß die Beleuchtungskörper auf dem Augustusplatz und noch immer stand Gerda zitternd am Pfahl, und suchte ihr stürmisch pochendes Herz zu beruhigen: es war wohl besser, sie ging nach Hause, ihr war so sonderbar zumute. Sie nahm sich zusammen und schleppte sich weiter. Geisterhaft und drohend stieg die Spitze der Nikolaikirche aus dem Nebel, das sah sie noch, und jetzt kam sie in die Schulstraße, strebte ihrer Pension zu, nun stand sie vor dem Hause, zog an der Klingel — da wurde es ihr schwarz vor den Augen — die Haustür öffnete sich und schloß sich hinter Gerda, die umgesunken war . . .

So wurde sie eine Viertelstunde später, von zwei heimkehrenden Gefährtinnen gefunden. Jetzt lag sie in ihrem Bette, erkannte niemanden, und stöhnte leise.

„Gehirnentzündung und chronisches Herzleiden,“ stellte Dr. Mühling fest.

„Sie hat aber nie geklagt.“ Frau v. Hilgers war außer sich.

„Gleichviel, sie ist jedenfalls damit geboren; also vorläufig nichts weiter als die allergrößte Ruhe. Ich komme in zwei Stunden noch einmal wieder und schicke sofort eine Pflegerin. Der Fall ist sehr ernst! Wenn das junge Mädchen Angehörige hat, so bitte ich umgehend zu telegraphieren.“

Am nächsten Tage war Anna Lessing da und wich nicht mehr von Gerdas Lager. Sie hatte sich im Wohnzimmer einquartiert und Mühling sah bald, daß die Pflegerin überflüssig war; besser und sorgsamer konnte keine geprüfte Schwester ihr Amt versehen. Gerda wußte von alledem nichts; sie schwebte zwischen Leben und Tod.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Das Fieber ist ein verheerendes Feuer, züngelnd nähert es sich seinem Opfer in kleinen bläulichen Flammen; so schwach erscheinen dieselben zuerst, daß man wähnt, sie mit der Hand gelöscht zu haben, man wähnt sie vergehen zu hören und vernimmt ein leises Knistern, sieht ein schwaches Flackern und plötzlich züngeln die Flammen wieder hoch und jetzt sind sie nicht mehr bläulich, sondern auch gelb — sie werden immer gelber und greller; sie zucken und zischen — nicht mehr zu ersticken sind sie — das Feuer lodert und loht — jetzt ist es rot geworden . . . drohend, brennend, flammend, vernichtend, frißt es am armen Körper und rollt durch die Adern wie glühendes Erz. So geschieht es mit Gerda, während ihre Seele durch seltsame Traumgefilde gejagt wird. Und vor ihr, dicht am Saume des Lebens breitet sich eine weite öde Gegend, der braune Sand brennt unter den Füßen und alles ist von einem gelben glanzlosen Licht erfüllt, ganz leuchtend ist der Raum und benimmt ihr den Atem. Ein seltsames Klingen wird vernehmbar, erst leise anschwellend und laut und immer lauter werdend. Plötzlich schrillt grell eine Piccoloflöte in D. Dazu tönt düster ein Horn in Es und bricht jäh ab. Das Klingen verstummt. „Es bläst ja falsch,“ denkt Gerda und eine schmerzhafte Sehnsucht nach einer harmonischen Auflösung geht durch ihr Wesen, derweil die falsch intonierte Weise immer weiter in ihrem Ohr klingt und schwingt. „Ich werde verrückt, wenn es nicht aufhört,“ schreit sie gepeinigt, „ich fühle, wie ich den Verstand verliere!“ Wieder ein Flötenruf so durchdringend, daß sie zu vergehen meint und dann kommt ihr die Erinnerung an ein Lustspiel, das sie als Kind gesehen, in welchem lauter schwarze Noten vom Himmel fielen und Gerda ist es, als fallen sie wirklich, alle Wert häufen sich auf sie, bedecken ihre Brust, ihre Kehle, ihre Gesicht und dazwischen summt der unselige Akkord: „Zu Hilfe, ich ersticke, o, ich ersticke.“ Sie windet sich in ihren Qualen und fühlt etwas Kühlendes auf ihrer Stirn. „Ich dachte, Perlen fallen vom Himmel, weil sie Tränen sind wie mein Ring,“ stammelt sie und versinkt in die Tiefe. Dann baut ihr Meinhold ein Haus, baut es hoch und immer höher, und sie geht mit ihm hinein, denn sie ist ja seine Braut, nein, seine Frau und kann nicht mehr von ihm lassen. „Was Gott zusammenfügt, können die Menschen nicht trennen,“ so war es doch! Und darum kann sie nicht wieder fort von ihm; es ist, als ob er sie an einem unsichtbaren Faden festhält. Er nimmt sie in seine Arme und küßt sie, bis sie vergeht, wie damals, als sie noch nicht entlobt waren! Aber sie ist nicht unglücklich in dem neuen Hause, welches so hoch liegt, daß es über die Wolken hinausreicht. „Das kommt, weil mein Rhythmus so verwegen ist,“ sagt Meinhold und lächelt eigen, und er führt sie ins Musikzimmer; dort sitzt Beethoven neben dem Flügel, er hat den Kopf in die Hände vergraben, doch als Gerda eintritt, hebt er das Haupt und Gerda setzt sich ans Instrument und spielt ihre Sonate op. 27 Nr. 1 und sie spielt gut, so gut wie damals am Tage der goldnen Medaille.“ Es geht alles von selber und ist so innerlich! nur müde ist sie, sterbensmüde und muß doch jede Note denken! Als sie zu Ende ist, sieht sie auf, Beethoven sitzt da und blickt sie regungslos an: „Er kann dich nicht hören, er ist ja taub,“ sagt Meinhold und lacht höhnisch, sein Lachen gellt schrill und unaufgelöst — da geht Gerda ans offene Fenster und stürzt sich hinaus . . .

Dann lag sie im Bett und Ralph Eschenbach kam und flößte ihr etwas ein: „Sie wollen mich vergiften,“ schrie sie und wollte das Glas wegstoßen, aber Ralph hielt sie und das Glas fest und sie mußte die Flüssigkeit einnehmen. „Warum haben Sie mich vergiftet,“ jammerte sie, „ich wollte Ihnen doch nur Gutes tun.“

Und dann sah sie Karin, zwar sah sie ihr Antlitz nicht, aber sie wußte, daß es Karin war, die ganz still dasaß. An was mochte sie wohl denken? An Ralph natürlich, an Ralph, der ihr den Tod gegeben, denn sie war ja tot! Seine Küsse waren verpestet, giftig wie der Trank, den er ihr, Gerda, eingeflößt hatte! „Ich liebe ihn aber doch,“ dachte sie. „Du darfst ihn nicht lieben,“ sagte plötzlich Karin. Woher wußte sie nur ihre Gedanken und warum sagte sie heute du zu ihr; sie waren ja gar nicht befreundet. „Wir sind doch alle tot und liegen unter dem Rasen, da ist jeder du und du,“ sprach Karin weiter, nahm ihre Laute und lachte. Was war das? Ases Tod? Nein, Gerdas Tod, nein Karins Tod. Aber Karin spielte doch oder spielte Ralph? Ralph saß ja auf dem Kirchhof im Nebel auf Karins Grab und holte sich den Tod. Frau Stechow wollte ihn nach Hause bringen, und Hilde spielte die Phantasie von Schumann, — jetzt kam gerade die schönste Stelle . . . wie herrlich spielte sie. „Ich wünschte, ich könnte es auch.“ Da drehte sich Karin um, warf die Laute hin, daß sie zerschellte und sagte: „Ralph gehört mir“, es gab einen wimmernden Ton, ob der aus der Laute kam? Das wußte Gerda nicht, doch sie konnte nichts erwidern, ihre Zunge war gelähmt, jetzt wirkte wohl das Gift, das ihr Ralph vorhin aufgezwungen, und sie lag und wartete auf den Tod . . . ihr Kopf brannte wie höllisches Feuer und wieder fühlte sie etwas Kühlendes. (Forts. folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 2. Dez. Ausgabe dieses Heftes am 14. Dez., des nächsten Heftes am 4. Januar.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 7

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Berglinger und Kreisler.

Rückblicke und Ausblicke von ERNST LUDWIG SCHELLENBERG (Gröbern).

> Musik! — mit geheimnisvollem Schauer, ja mit Grausen nenne ich dich! — Dich! in Tönen ausgesprochene Sanskrita der Natur!
> (Hoffmann.)

Es ist schon des öfteren bekannt worden: unsere Zeit des Materialismus, welche in der Technik weittragende und nachhaltige Neuerungen gewann, ist der Musik ein Verderben und falscher Führer geworden. Diese unirdische, losgelöste, allgemeinste Kunst wurde im Verlauf ihrer Entwicklung an die groben Dinge der Niederung gekettet. Sie ging ihres tiefsten Wesens, das Schopenhauer eindeutig und widerspruchslos erkannte und aussprach, nach und nach verlustig. Das keusche, ergriffene Hineinlauschen in die Welt, die Frömmigkeit des Erlebens — sie sind vergessen und verloren; das naive, reine Anschauen wurde getrübt und verachtet. Es ist jetzt möglich, daß man in Fachzeitschriften über das Werk eines sogenannten Modernen die Bemerkung lesen kann, es sei zwar karg an Erfindung, aber aufs glänzendste instrumentiert — mithin ein Meisterstück. Die stillen, zarten Künstler, die abseitigen, aufrechten, sie werden übertönt von dem geschäftigen Schmettern der Reklame, durch die man sich die Unsterblichkeit zu erzwingen glaubt, und von dem krampfhaft wütenden Geschrei eines unbesonnenen, jugendlich voreiligen Fanatismus.

Da rettet man sich wohl gern in die Romantik zurück, in jene Tage inbrünstigen Suchens und Verlangens, als man mit staunenden, ehrfürchtigen Augen vor dem Heiligtume der Kunst auf die Knie sank. Es wäre gut, wenn jene beiden Gestalten des Berglinger und Kreisler, wenn Wilhelm Heinrich Wackenroders und Ernst Theodor Hoffmanns musikalische Schriften wieder Belehrung und Andacht wecken könnten. Die Träume aus der „alten, schönen Zeit", die uns wie schimmerndes Mondlicht locken und umspinnen, sollen wieder wach werden und nicht nur eine phantastische Unmöglichkeit bleiben. In ihnen ruht viel Gütiges und Echtes; deutsche Schlichtheit und Ehrfurcht; fraglose Hingabe an eine gebietende, segnende, höhere Macht. Schelten wir nicht über jene Märchen! Was sie bergen und den Sonntagskindern offenbaren, ist wahrlich mehr als krause Gedankensprünge und eitle Freude am farbigen Worte. Die blaue Blume duftet noch heute, verborgen und vergessen, in der alten Süße und Treue. Was uns Moritz v. Schwind und Ludwig Richter in ihren keuschen, innigen Bildern geschenkt, das klingt wieder in den zarten, suchenden Worten Joseph Berglingers und in den witzigen, tief schürfenden Aufsätzen Johannes Kreislers. Wer sich an frühen Winterabenden, wenn draußen die Flocken wehen, beim Lampenschimmer in die wenigen Blätter vertieft, die uns Wackenroder zurückließ, der mag sich selbst ein Klosterbruder dünken, ein Hieronymus. Weiche, selige Bilder tauchen empor, gleich jenen frommen, heiligen Gemälden auf nachgedunkeltem Goldgrunde. Und vergessen wir auch nie, daß Hoffmann, der wahrlich nicht nur Gespenstergeschichten zu schreiben vermochte, mit erstaunlichem Tiefblick Beethovens Kunst erkannte und pries, als sie von zünftigen Kritikern noch als zerrissen und wüst abgeleugnet zu werden pflegte. Vielleicht besinnt man sich auch wieder auf Hoffmanns Kompositionen und besonders auf seine in mehr als einer Hinsicht bemerkenswerte und im einzelnen hochbedeutende Oper „Undine", die einst von Carl Maria von Weber in freudigen, dankbaren Worten begrüßt wurde. Ein Romantiker unserer Tage, Hans Pfitzner, hat einen sorgfältigen Klavierauszug geschaffen; aber noch immer hat man lieber unreife und lächerliche Gemächte moderner Komponisten vorgezogen, weil sie irgendeinen erregenden, blutrünstigen Stoff oder ein paar geschickte, blendende Orchestereffekte aufwiesen. —

Hohe, dämmernde Kirchen. Von der Orgel hernieder schweben die ernsten Gesänge der alten Meister, ziehen langsam, feiernd über die andächtig gebeugten Hörer. In den geweihten Räumen, die kein vorlautes, zur Torheit gewordenes Händeklatschen, keine prunkenden, eitlen Konzerttoiletten kennen, empfängt und umwirbt uns jene Musik, die nichts weiß von dieser Welt, die nur im Anblick des Höchsten geschaffen wurde. Das ist keine Kunst, die auf gemeine Wirkung und geschickte Berechnung bedacht ist; sie kennt nicht irdische Zwecke und Ziele. Denn dieses will sie uns lehren: die Rückkehr zur Reinheit und schlichten Frömmigkeit; abtun müssen wir alle Eitelkeit und frevle Lust. Die strengen, hehren Gestalten eines Giotto, die Unschuld und holde Feierlichkeit eines Fra Angelico wurden uns fremd und beinahe wertlos wie die Gesänge Palestrinas, Vittorias und Pergoleses. Und wie van Eyck und Memling heute nur einigen Gesammelten und Einsamen ihre verschwiegenen Wunder erschließen, so kennen auch nur wenige Musikbeflissene die Werke des Orlando Lasso und wissen von Heinrich Schütz und

Johann Hermann Schein. Diejenigen aber, denen Wagners laute, heiße Kunst allein Wert und Geltung besitzt, mögen daran erinnert sein, daß gerade ihr Meister über Palestrina gute und dankbare Worte gefunden hat. Und sicherlich könnte unser krankes Ohr, das nur fragwürdigen Harmonien und gewollt interessanten Kombinationen entgegenkommt, an dieser klaren, starken Kunst gesunden. In seinem schönen Aufsatz über „Alte und neue Kirchenmusik“ sagt Hoffmann: „Keine Kunst, glaube ich, geht so rein aus der innersten Vergeistigung des Menschen hervor, keine Kunst bedarf so nur einzig reingeistiger, ätherischer Mittel, als die Musik. Die Ahnung des Höchsten und Heiligsten, der geistigen Macht, die den Lebensfunken in der ganzen Natur entzündet, spricht sich hörbar aus im Ton, und so wird Musik, Gesang, der Ausdruck der höchsten Fülle des Daseins — Schöpferlob!“ Und ferner: „Um noch einmal mit einem Worte den Geist der Kompositionen aller der genannten Meister auszusprechen, ist es nur zu sagen nötig, daß die Kraft des Glaubens und der Liebe ihr Inneres stärkte, und die Begeisterung schuf, in der sie mit dem Höheren in Gemeinschaft treten, und entflammt wurden zu den Werken, die nicht weltlicher Absicht dienen, sondern nur Lob und Preis der Religion, des höchsten Wesens, sein sollten. Daher tragen jene Werke das Gepräge der Wahrhaftigkeit, und kein ängstliches Streben nach sogenannter Wirkung; keine gesuchte Spielerei und Nachäffung entweiht das rein vom Himmel Empfangene; daher kommt nichts vor von den sogenannten frappierenden Modulationen, von den bunten Figuren, von den weichlichen Melodien, von dem kraftlosen, verwirrenden Geräusch der Instrumente, das den Zuhörer betäuben soll, damit er die innere Leere nicht bemerke, und daher wird nur von Werken dieser Meister und der wenigen, die noch in neuester Zeit treue Diener der von der Erde verschwundenen Kirche blieben, das fromme Gemüt wahrhaft erhoben und erbaut.“ Auch Wackenroder, der wie ein Wanderer aus fremden, verklärten Fluren in unsere rauheren Gefilde getreten ist, schrieb ernste, tiefe Worte über die verschiedenen Arten der frommen Musik, und auch er preist jene alte, choralartige Kirchenmusik, „die wie ein ewiges ‚Miserere mei Domine!‘ klingt, und deren langsame, tiefe Töne gleich sündenbeladenen Pilgrimen in tiefen Tälern dahinschleichen. — Ihre bußfertige Muse ruht lange auf denselben Akkorden; sie getraut sich nur langsam, die benachbarten zu ergreifen; aber jeder neue Wechsel der Akkorde, auch der allereinfachste, wälzt in diesem schweren, gewichtigen Fortgange unser ganzes Gemüt um, und die leise vordringende Gewalt der Töne durchzittert uns mit bangen Schauern, und erschöpft den letzten Atem unseres gespannten Herzens . . .“

Voreiligem Urteil sollte immer wieder die unwiderlegliche Tatsache entgegengehalten werden, daß gerade die Romantiker, die man mit Vorliebe als unklare, systemlose Köpfe beiseite schiebt, für die gefaßte, klare Form, für ungetrübte Gläubigkeit des Denkens und Schaffens mit warmem Nachdruck eintreten. Und in unseren Tagen des Suchens und Versuchens, der rastlosen, tief anrüchigen Kunstfabrikation, würde ein Rückblick auch vielleicht den Anfang zur Genesung bedeuten. Bach oder Händel mag man noch in Chorvereinen zu Gehör bringen — wenn auch nur in ihren bekanntesten Schöpfungen —, aber Cherubinis herbe Größe oder Schuberts lautere, innige Andacht scheinen heute ein fremdes, verlorenes Paradies zu sein, das nur selten noch ein ehrfürchtiger Pilger staunend und anbetend durchschreitet. Wenn man in Hoffmanns Novellen so häufig von der erschütternden, durchdringenden Wirkung der Musik lesen kann, so möge man es nicht als einen sentimentalen Gefühlsüberschwang geringschätzig belächeln, sondern vielmehr bedenken, daß eine solch ergriffene Darstellung nur tiefstem Erleben und Verstehen zu entkeimen vermag. —

Die Klage über den Mangel an Melodie ist so häufig gerade in unserer Zeit erstanden, daß man sich scheut und beinahe eine Banalität zu begehen glaubt, wenn man sie mit Eifer zu wiederholen im Begriffe steht. „Das Erste und Vorzüglichste in der Musik, welches mit wunderbarer Zauberkraft das menschliche Gemüt ergreift, ist die Melodie. — Nicht genug zu sagen ist es, daß ohne ausdrucksvolle, singbare Melodie jeder Schmuck der Instrumente usw. nur ein glänzender Putz ist, der, keinen lebenden Körper zierend, wie in Shakespeares Sturm, an der Schnur hängt, und nach dem der dumme Pöbel läuft. Singbar ist, im höheren Sinn genommen, ein herrliches Prädikat, um die wahre Melodie zu bezeichnen.“ (Hoffmann.)

Zarte, frühe Herbstdämmerung. In dem einsamen, unmerklich bewegten Teiche spiegeln sich die Dinge der Erde und des Himmels: weiße, zaghaft angeglühte Wolken; die hängenden, vergilbten Aeste einer Birke. Inselhaft wiegen sich welke Blätter auf der stumpfgrauen Flut . . . In der Zeit des beginnenden Wahnsinns schrieb Hölderlin einige seltsam süße, verlorene Verse:

Mit gelben Blumen hänget
Und voll mit wilden Rosen
Das Land in den See.
Ihr holden Schwäne!
Und trunken von Küssen
Tunkt ihr das Haupt
Ins heilig nüchterne Wasser . . .

Welcher Komponist kennt heute solche Töne? (Vielleicht hat nur Chopin in dem fis moll-Nocturne op. 48 die Melodie dieser milden Wehmut, dieser tiefen Vollendung gefunden.) Wer weiß von der verhüllten Helle des Flockenwirbelns und von der mythischen Stille des weiten Sommermittags? Wer singt das rätselvolle, verheißende Lächeln der Mona Lisa?

Durch alle Töne tönet
Im bunten Erdenraume
Ein leiser Ton, gezogen
Für den, der heimlich lauschet.
(Friedrich Schlegel.)

So ist es möglich, daß die Romantiker überall Melodie und Lied vernehmen: die Sterne klingen; goldene Töne leuchten durch die Nacht; der Duft der dunkelroten Nelken gemahnt an die anschwellenden und wieder verfließenden Töne des Bassethorns. — Melodie als Idee, als S e e l e. Die musizierenden Engel des Melozzo da Forli, die geigenden Mönche Ludwig Richters und Böcklins haften mit ihren andächtigen, weltvergessenen Tönen nicht an den äußeren Erscheinungen; sie künden vom Wesen der Dinge, enthüllen das Letzte, Verschwiegene. „In dem Spiegel der Töne lernt das menschliche Herz sich selber kennen; sie sind es, wodurch wir das G e f ü h l f ü h l e n lernen; sie geben vielen in verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern des Gefühls unser Inneres“ (Wackenroder). Die Veräußerlichung, die Materialisierung der Musik —: das törichte Illustrieren, das in unseren Tagen in so erschreckendem Maße zum Abstieg führte (eifrige Konzertbesucher brauchen nicht umständlich und lange nach dergleichen falschen Vorbildern zu suchen), weist bereits Hoffmann mit Nachdruck und Ironie zurück: „Die Musik schließt dem Menschen ein unbekanntes Reich auf, eine Welt, die nichts gemein hat mit der äußeren Sinnenwelt, die ihn umgibt, und in der er alle b e s t i m m t e n Gefühle zurückläßt, um sich einer unaussprechlichen Sehnsucht hinzugeben. Habt ihr dies eigentümliche Wesen auch wohl nur geahnt, ihr armen Instrumentalkomponisten, die ihr euch mühsam abquältet, bestimmte Empfindungen, ja sogar Begebenheiten darzustellen? — Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln? Eure Sonnenaufgänge, eure Gewitter, eure Batailles des trois empereurs usw. waren wohl gewiß gar lächerliche Verirrungen und sind wohlverdienterweise mit gänzlichem

Vergessen bestraft[1]." Und an einer anderen Stelle äußert er mit genialer Intuition: „In der Kenntnis der geheimnisvollen Zaubermittel und ihrer richtigen Anwendung möchte wohl die eigentliche musikalische Malerei bestehen. Melodie, Wahl der Instrumente, harmonische Struktur, alles muß da zusammenwirken, und es wäre ein törichter Wahn, wenn man durch die Nachahmung einzelner Naturlaute ohne Beachtung des Ganzen jenen Zweck, bestimmt auf die Phantasie zu wirken, erreichen wollte; die Peletonfeuer der Violinen, die Kanonaden der Pauken in manchen Schlachtsymphonien sind ebenso lächerlich, wie das vernehmliche Krähen der Hoboe als St. Petri-Hahn in jenem alten Oratorio. Es gibt dagegen gewisse Melodien, die z. B. an Einsamkeit, an Landleben erinnern; ein gewisser Gebrauch der Flöten, Klarinetten, Hoboen, Fagotte wird dies Gefühl zu hoher Lebendigkeit steigern. Ebenso wird man bei gewissen Melodien der Hörner augenblicklich in Wald und Hain versetzt, welches wohl tiefer als darin liegt, daß das Horn das Instrument der im Walde hausenden Jäger ist." Es wäre nützlich, wenn dergleichen scharfsinnige, durchdringende Erörterungen von allen den Komponisten gelesen und befolgt würden, die mit wogenden Passagen das Waldesrauschen oder mit trillernden Flötenläufen das Zwitschern der Vögel darzustellen bemüht sind. Denn das eben ist Sinn und Wesen der Musik, das Unaussprechliche, dem Alltagsmenschen Unhörbare, das Immanente zu singen. Darin ruht die Macht, die Tiefe der allgemeinen, losgelösten, ewigen Tonkunst; das Unbegrenzte, die vielfachen Möglichkeiten heben sie über die vergänglichen, groben Dinge der Niederung empor zu den Gestirnen. — Die falsche, gewaltsame Programmmusik findet auch in Wackenroder einen überlegenen, klaren Gegner: „Was wollen sie, die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen, und sich nicht darin finden können, daß nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat wie ein Gemälde? Streben sie die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet? Oder haben sie nie ohne Worte empfunden? Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühlen angefüllt? Haben sie niemals im Innern wahrgenommen das stumme, Singen, den vermummten Tanz der unsichtbaren Geister? oder glauben sie nicht an die Märchen?".

Die zarten, intimen Reize der Kammermusik, welche dahinschweben wie ein Abendrot über gleitendem Wasser, verblassen vor dem unnützen Aufwande eines Orchesterapparates; der in den meisten Fällen nur eine äußere Anleihe für ein inneres Defizit bedeutet. Aber es bleibt doch immer der Trost, daß man den Saiten einer einzigen Geige mehr Süße und Seele entlocken kann als einem Orchester, wie es Richard Strauß oder Mahler für nötig erachten. Jene alten, fast vergessenen Meister schufen Musik um der Musik willen, ohne falsche Zwecke und Nebenabsichten. Diese Ergriffenen, Demütigen kannten keine Umwege und lüsternen Lockungen. Solcher Hingabe an das Ungemeine, solcher Unschuld begegnet man jetzt mit einem geringschätzigen Achselzucken. Und so ist es möglich, daß die hohe, unverfälschte Kunst Anton Bruckners, dieser kindlich reinen Seele, nur Unverständnis findet und hochmütige Tadelsucht. Heute freilich hat der Virtuose, den Hoffmann in dem Briefe des Affen Milo so köstlich verspottet, das Vorrecht, so daß man wohl berechtigt ist, mit Berglinger Klage zu erheben: „Wahrhaftig, die Kunst ist es, was man verehren muß, nicht den Künstler; — der ist nichts mehr als ein schwaches Werkzeug." Und: „Die Empfindung und der Sinn für Kunst sind aus der Mode gekommen und unanständig geworden. Und wenn mich einmal irgendeiner, der eine Art von halber Empfindung hat, loben will, und kritisch rühmt, und mir kritische Fragen vorlegt — so möcht' ich ihn immer bitten, daß er sich doch nicht so viel Mühe geben möchte, das Empfinden aus den Büchern zu lernen."[1] —

Der Weltkrieg, der uns jetzt umgraust, erweckt für die Kunst Hoffnungen und gewährt Ausblicke. Wir haben der Mode des Auslands jederzeit eine zu willige Aufnahme geboten, haben uns erschöpft in Experimenten und hysterischen Reizungen. Des Deutschen Art ist schlicht, gefaßt, fremd allem Aeußerlichen und falschen Glanze. Möge er wieder aufrecht und bestimmt jene geraden Wege verfolgen, die einst Bach und Beethoven schritten! Das Glück des Erkennens und Genießens, das Losgelöstsein im Erleben, welches der scheue Joseph Berglinger ersehnte, möge auch uns wiederkehren zu Trost und Segen! Aus Wirrnis und Lärm des Tages führt ein stiller Weg in jenes beglänzte, ferne Märchenland, in welchem die blaue Blume lockt und duftet. Aber nur jener ist das Himmelreich, die reines Herzens sind, welche Unschuld und künstlerische Frömmigkeit kennen. Berglinger sagt: „Wenn andere über selbsterfundene Grillen zanken, oder ein verzweiflungsvolles Spiel des Witzes spielen, oder in der Einsamkeit mißgestaltete Ideen brüten, die, wie die geharnischten Männer der Fabel, verzweiflungsvoll sich selber verzehren; — o, so schließ ich mein Auge zu vor all dem Kriege der Welt — und ziehe mich still in das Land der Musik, als in das Land des Glaubens, zurück, wo alle unsere Zweifel und unsere Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, wo wir alles Gekrächze der Menschen vergessen, wo kein Wort- und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monströse Hieroglyphenschrift uns schwindlich macht, sondern alle Angst unseres Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird."

[1] In unseren Tagen erst wurde mit viel Reklame und lautem Geschrei blinder Anhänger ein Werk aufgeführt, das all die hier gerügten Fehler in üppigstem Reichtume birgt und von neuem den Beweis erbringt, daß Hoffmanns ewige Wahrheiten, daß Wackenroders Ahnungen und Schopenhauers tiefe Erkenntnisse heute vergessen und mißachtet werden.

[1] Wer einmal von Joseph Pembaur Chopin oder Liszt hat spielen hören, der wird wissen, was es bedeutet, ein Priester der Kunst zu sein

---

Organistisches.

Von KARL BERINGER (Ulm a. D.).

II. Sigfrid Karg-Elert als Orgelkomponist.

Es könnte als ein eigentümliches Unterfangen erscheinen, einem Komponisten, der offenbar noch in aufsteigender Entwickelung begriffen ist, eine eingehendere Würdigung zuteil werden zu lassen. In der „guten" alten Zeit pflegte man zumeist ruhig abzuwarten, bis der Schaffende seine irdische Hülle abgestreift und sich in ein besseres Jenseits zurückgezogen hatte. War der Schaffende ein Großer, dann bemühten sich die Nachgeborenen, dem Verkannten gebührend Weihrauch zu streuen und nach und nach sich in seine Muse einzugewöhnen.

Jetzt ist das freilich wesentlich anders. Wir leben im Zeitalter der allmächtigen Presse. Wer und was sich an die große Oeffentlichkeit begibt, hat sich mit der kritischen Kontrolle der Presse abzufinden. Das kann ein Vorteil, unter Umständen aber auch ein Nachteil — selbst für den hervorragenden Künstler — sein. Unzweifelhaft wird die Oeffentlichkeit jetzt viel früher auf ein großes Talent aufmerksam als anno dazumal; aber es unterliegt auch keinem Zweifel, daß durch einen Teil der Presse oft das Mittelmäßige emporgetragen wird, namentlich dann, wenn sich der in Betracht Kommende eine kleinere oder größere einflußreiche Gemeinde zu sichern weiß. Wie manche große Begabung wird dagegen bekrittelt oder gar totgeschwiegen! Das ist für den Betreffenden oder vielmehr Betroffenen so ziemlich das härteste Geschick, das seiner warten kann. Nicht verstanden zu werden oder gar einem böswilligen Verdammungsurteil anheimzufallen, bedeutet für denjenigen, der in wohlberechtigtem Selbstbewußtsein von seiner Bedeutung überzeugt ist, eine Lähmung seines eigentlichen Lebensnervs, eine Hemmung aller idealen Bestrebungen. Nur das un-

erschütterlichste Selbstvertrauen, gepaart mit energischer Willenskraft, kann das Lebensschiff vor dem Scheitern bewahren. Siehe Liszt — als Komponist!

Zu denen, deren künstlerisches Schaffen noch nicht zum Abschluß gelangt ist, gehört *Sigfrid Karg-Elert*. Er gehört aber auch zu denen, die es ihrer eigenartigen Bedeutung wegen vollauf verdienen, daß frühzeitig weiteste Kreise auf sie aufmerksam werden.

Es dürfte von Interesse sein, zunächst den Werdegang des Künstlers in Kürze zu skizzieren.

Sigfrid Karg-Elert wurde im Jahre 1879 in Oberndorf a. N. als Sohn des Schriftstellers Karg und dessen Ehefrau Elert geboren. Die Familie war mit einer zahlreichen Kinderschar gesegnet. (Sigfrid war das zwölfte und letzte Kind.) Der Vater starb frühe, und Sigfrid kam dann nach Leipzig, wo er auch seine erste musikalische Ausbildung erhielt, zunächst als Sängerknabe des Johanniskirchenchors. Später besuchte er kurz das Lehrerseminar zu Grimma (auch Reger hat bekanntlich anfangs einige Zeit eine Lehrerbildungsanstalt besucht). Da er sich aber dort in seiner musikalischen Entwickelung zu sehr beengt fühlte, verließ er das Seminar „bei Nacht und Nebel". Eine von ihm übernommene Stelle bei einer Stadtpfeiferei bildete die erste Etappe in Karg-Elerts musikalischem Aufstieg. Scheint diese Stellung auch manche prosaische Beigabe gehabt zu haben (Beschäftigung mit Landwirtschaft u. dergl.!), so konnte unser angehender Künstler für spätere Zeiten doch manche Anregungen musikalischer Art erhalten. Eine Aufführung von Rezniceks „Donna Diana", der er in Leipzig beiwohnte, begeisterte ihn so für den Komponisten, daß er ihn aufsuchte, um von seiner Entscheidung seine Zukunft abhängig zu machen. Nach Einsichtnahme von Karg-Elerts Kompositionen verschaffte ihm Reznicek eine Freistelle am Leipziger Konservatorium. Wendling, Jadassohn, Homeyer und Reinecke waren dort seine Lehrer. Nach glänzendem Abschluß wurde ihm im Magdeburger Konservatorium die Oberklasse für Klavier übertragen. Seine letzten pianistischen Studien trieb er bei Reisenauer, der ihn zum fertigen Konzertpianisten ausbildete. Bei einem Aufenthalt Edvard Griegs in Leipzig, wohin Karg-Elert von Magdeburg aus wieder übergesiedelt war, vermittelte ihm Reinecke die Bekanntschaft mit dem greisen nordischen Meister, der ihn bestimmte, sich ganz der Komposition zu widmen — ein entscheidender Wendepunkt in Karg-Elerts Leben. Zurzeit lebt der Komponist, der sich nunmehr fast ausschließlich der schöpferischen Tätigkeit zugewandt hat, in Leipzig.

Wenn nun im folgenden Karg-Elerts Schaffen für die *Orgel* näher beleuchtet wird, so geschieht dies deshalb, weil sich unser Künstler bis jetzt auf diesem Gebiete geradezu außerordentlich hervorragend betätigt hat, so hervorragend, daß er jetzt schon in die vorderste Reihe der neuzeitlichen Orgelkomponisten eingereiht werden muß.

Bekannt ist, daß Karg-Elert fast alle musikalischen Gebiete angebaut hat und daß er ungemein produktiv ist. Er hat die Opuszahl 100 bereits hinter sich.

Vergegenwärtigen wir uns nun kurz, ehe wir Karg-Elerts Schaffen als Orgelkomponist betrachten, seine künstlerische Tätigkeit auf anderen Gebieten!

Wie eingehend sich der Komponist dem modernen Kunstharmonium zugewendet hat, ist in weiten musikalischen Kreisen bekannt: Karg-Elert darf ohne allen Zweifel nicht nur als der bedeutendste Harmoniumspieler, sondern auch als der hervorragendste Harmoniumkomponist der Gegenwart angesehen werden. Man muß ihn gehört haben, um sich zu überzeugen, welche musikalischen, geradezu orchestralen Wirkungen aus einem modernen Harmonium herauszuholen sind. Das sonst vielfach — sehr mit Unrecht — verpönte Instrument vermag unter seinen Händen einen Reichtum von Klangfarben zu entwickeln, der in der Tat verblüffend wirkt. Auf diesem Instrumente besitzt Karg-Elert eine Virtuosität im besten Sinne des Wortes, eine Fähigkeit, Klangfarben zu mischen und ungeahnte Ausdrucksmöglichkeiten zu schaffen, wie dies schlechterdings nicht überboten, wohl aber kaum mehr erreicht werden kann. Außer zahlreichen Kompositionen für das Harmonium ist neuerdings ein monumentales, außerordentlich eingehendes theoretisches Werk (op. 91) „Die Kunst des Registrierens für Harmonium" von Karg-Elert erschienen. — Als Klavierkomponist ist Karg-Elert besonders mit einer Sonate op. 50, drei Sonatinen, „Poetischen Bagatellen" u. a. hervorgetreten. Namentlich ausgedehnt aber ist Karg-Elerts Schaffen als Liederkomponist. Im ganzen sind bis jetzt schon über hundert Lieder veröffentlicht worden. Wir müssen es uns hier versagen, auf einzelnes näher einzugehen, möchten uns vielmehr auf die Feststellung der Tatsache beschränken, daß der Komponist namentlich in der musikalisch-poetischen Ausmalung der Texte Hervorragendes leistet. Die Violinliteratur ist durch unseren Komponisten ebenfalls bereichert worden, u. a. durch eine Sonate und eine Partite, je für Violine allein. — Für Orchester hat Karg-Elert außer einer Suite wenig geschrieben. Er gleicht hierin Reger, der ebenfalls erst spät zur Orchesterkomposition gekommen ist, nachdem er — wie Karg-Elert — sich in der ersten Zeit seiner Komponistenlaufbahn mit besonderer Vorliebe der „Königin der Instrumente" gewidmet hatte. Es wäre gewiß zu bedauern, wenn sich Karg-Elert mit seinem enormen Können nicht in ausgedehnterem Maße der Orchesterkomposition zuwenden würde. Mit Orgelwerken ist eben, so genial sie auch sein mögen, immer nur ein bestimmter Kreis zu begeistern und zu gewinnen, während Orchesterwerke mehr zu der Allgemeinheit reden.

Damit wären die Hauptzweige von Karg-Elerts Schaffen flüchtig berührt. Ist schon die vielseitige, starke Produktivität des Künstlers an sich erstaunlich — das Wort „Vielschreiber" ist hier nicht am Platz! —, so zeigt sich bei eingehendem Studium der Werke, wes Geistes Kind ihr Schöpfer ist: es handelt sich hier vor allem um eine Künstlerindividualität mit eigener, charakteristischer Physiognomie, um einen Schaffenden, der selbständig seine Wege geht.

Man hat bei Karg-Elert schon eine gewisse Abhängigkeit von Bach konstruieren wollen, ähnlich wie bei Reger, bei dem immer wieder behauptet wird, Bach und Brahms seien namentlich bei früheren Werken Pate gestanden. Gewiß: Karg-Elert hat „seinen" Bach gründlich studiert, so gründlich, daß er sogar „In Bachscher Manier" (ein Klavierstück Karg-Elerts) schreiben kann. Aber man unterlasse doch gefälligst diese armseligen Reminiszenzenjägereien bei Künstlern, die so viel Eigenes zu sagen haben, daß ein e t w a i g e s gelegentliches Zurückschauen nach einem früheren Großen überhaupt nicht in Betracht kommt! Man fasse doch die Erscheinungen als solche ins Auge, heißen sie nun Reger oder Karg-Elert oder X oder Y, und bleibe nicht an Unwesentlichem, Nebensächlichem hängen! Uebrigens: es wird kaum einen bedeutenden Schaffenden geben oder gegeben haben, dem nicht schon der Vorwurf einer gewissen Abhängigkeit gemacht worden wäre. Das alte Lied mit immer wieder neuen Variationen!

Doch begeben wir uns nun auf eines der Spezialgebiete unseres Komponisten und vergegenwärtigen wir uns Karg-Elerts Bedeutung für die *Orgelkomposition*!

Für die Einschätzung Karg-Elerts mag, rein äußerlich betrachtet, schon das sprechen, daß bedeutende Verlagsanstalten, Simon (Berlin), Leuckart (Leipzig), Augener (London), Novello London), seine Werke in Verlag genommen haben.

Bei dem großen Umfange, den Karg-Elerts Schaffen als Orgelkomponist bereits angenommen hat, kann hier naturgemäß nur einzelnes besprochen werden.

Beginnen wir mit kleineren, leichter ausführbaren Kompositionen. Hierher gehören u. a. ein „Angelus", eine „Benediction", eine „Bourée et Musette" — ganz reizende Kabinettstückchen. Schon etwas schwieriger ist eine Trauermusik zum Tode Alex. Guilmants, eines warmen Verehrers von Karg-Elerts Muse. In sinniger Weise verwebt der Komponist Motive Guilmants (aus dessen Symphonie in d moll, op. 42) in die düsteren Klänge eigenen Schaffens. Andere kleinere Stücke sind in den beiden Heften op. 86 (zehn charakteristische Tonstücke) enthalten. Hier finden wir Stimmungsbilder von ganz eigenem Reize, wie beispielsweise einen „Prologus tragicus". Der in diesem Stücke gegen den Schluß hin auftretende, apart harmonisierte mehrstimmige Choral soll mit der Vox humana ausgeführt werden. Der Komponist bringt derartige Stellen auch sonst noch in seinen Werken. Man ist bei uns gewöhnt, die Vox humana als Soloregister zu betrachten und scheut sich, das Register bei mehrstimmigen Kompositionen, gewissermaßen chorisch, zu verwenden. In Frankreich, wo die Vox humana allerdings auch anders konstruiert wird als bei uns, trägt man in dieser Hinsicht keine Bedenken. Die Vox humana wird dort ebensogut solistisch wie chorisch verwendet. Der geniale Widor in Paris führte mir einmal auf seiner fünfmanualigen Orgel in der St.-Sulpice-Kirche eine ausgezeichnete, besonders charakteristische französische Vox humana vor. Wir haben neuerdings auch bei uns ähnliche Register und können deshalb Choralstellen wie die oben erwähnte ohne weiteres chorisch durchführen. Sehr zu empfehlen ist es übrigens, wenn irgend möglich, die Vox humana in das Jalousiewerk einzubauen.

Aus dem angeführten op. 86 mögen noch erwähnt werden: Studio, Impression u. a. Nebenbei bemerkt, ist letzteres Stück im $^7/_8$-Takt geschrieben. Karg-Elert zeigt überhaupt eine gewisse Vorliebe für außergewöhnliche Taktarten, so z. B. namentlich für den Fünftakt.

Zu den weniger umfangreichen Orgelwerken gehören auch „3 Pastels" op. 92, außerordentlich wirkungsvolle, dabei grundmusikalische Stücke, die zu einem farbenreichen Vortrage geradezu herausfordern. Mir persönlich behagt am meisten die stimmungsvolle No. 2, bei der besonders die eingeschaltete Toccatina bei aparter Registrierung von be-

strickender Wirkung ist. Die Registrierung ist eben bei Karg-Elert immer von allergrößter Wichtigkeit, um so mehr, als der Komponist oft ganz neuartige, überraschende Farbeneffekte bringt. Wer gewöhnt ist, die Orgel nur als ernstes, würdiges Instrument zu betrachten, wird bezüglich der Registrierung nicht immer mit Karg-Elert gehen können oder wollen. Aber die moderne Vortragsweise ist eben eine ganz andere als zu Bachs oder Mendelssohns Zeiten, und unsere modernen Orgeln lassen Klangmischungen und Schattierungen zu, die man früher nicht hervorzaubern konnte. Freuen wir uns darüber, daß wir in Karg-Elert einen Koloristen allerersten Ranges haben! Bezeichnend für Karg-Elert ist es, daß er neben vielfach eingehenden Vortragsvorschriften oft die Spezialregistrierung dem Spieler selbst überläßt und sich dann mit allgemeinen Angaben begnügt. Wir lesen in seinen Kompositionen beispielsweise: „Mit brutaler Gewalt"; „misterioso"; „verklärt"; „malinconico"; „delicatissimo" u. dergl. In solchen Fällen ist es Sache des Spielers, den richtigen „Ton" (Farbenton) zu treffen. Wer sich in des Komponisten Empfindungswelt hineinzuleben vermag, wird da kaum fehlgreifen. Aber nicht für jeden ist es leicht, dem Neuerer zu folgen.

Als bedeutende Konzertwerke seien weiter erwähnt die „Drei symphonischen Kanzonen" op. 85. Bei einer derselben tritt gegen den Schluß eine Trompete hinzu, während eine andere mit einem vierstimmigen — übrigens nicht leicht ausführbaren — Frauenchor (nebst Violine) ausklingt. Eines der genialsten Werke aber der ganzen neuen Orgelliteratur ist die (Chr. Sinding gewidmete) Passacaglia in es moll op. 25. Ein 24taktiger Basso ostinato bietet dem Komponisten Gelegenheit, seine eminente Gestaltungskraft zu entfalten. Die Passacaglia ist wohl durch Reger neuerdings etwas „Mode" geworden; eine solche haben Gg. Schumann, P. Ertel, Haas, Lubrich jr., K. Hoyer, P. Krause u. a. geschrieben. Als besonders eindrucksvoll möge aus Karg-Elerts Passacaglia der sich über dem Basso ostinato aufbauende Trauermarsch, sowie ein geisterhaft dahinhuschendes Vivacissimo (32tel mit Staccato) bezeichnet werden. Der Schluß des Werkes, pompös gesteigert, ringt sich nach kühnen modulatorischen Gängen zu lichtem Dur hindurch. Nur Virtuosen höchsten Ranges vermögen diesem imposanten Werk gerecht zu werden. Auch das gleichfalls schon vor einigen Jahren entstandene gewaltige Präludium mit Fuge in *D* op. 39 B erfordert, trotzdem die Schwierigkeiten nicht allzusehr gehäuft sind, immerhin einen guten Organisten.

Eines der neuesten Werke (op. 92) unseres Orgelmeisters ist eine Chaconne mit Fugentrilogie, ein Opus von gewaltigen Dimensionen, das umfangreichste, das Karg-Elert überhaupt geschrieben hat. Wenn man oft bei Werken, die einen großen Aufwand von technischen und Vortragsmitteln erheischen, nicht mit Unrecht sagen kann, all das diene nur dazu, um die innere Leerheit, die Ideen- und Erfindungsarmut zu verdecken, so trifft dies bei Karg-Elert nicht zu. Wer sich eingehend gerade mit den vorerwähnten op. 25, 39 B, 92 u. a. beschäftigt, wird in denselben eine Gestaltungskraft und einen Phantasiereichtum finden, wie wir dies unter den vielen Berufenen nur bei den Auserwählten finden. Die Fugentrilogie, ein kontrapunktisches Meisterwerk, besitzt den Vorzug, daß sie trotz aller kontrapunktischer Künste noch — Musik ist, keine vor lauter Gelehrsamkeit strotzende, im übrigen aber ungenießbare „Papiermusik", sondern eine Musik, die uns als Aeußerung reichsten Innenlebens erscheint. Noch sei erwähnt, daß auch dieses Werk nur von Künstlern, die über allen Schwierigkeiten erhaben stehen, vorgetragen werden kann.

Gehen wir nun über zu einem Hauptzweig des organistischen Schaffens von Karg-Elert, zu seinen *Choralbearbeitungen*.

Lange genug ist dieses Gebiet etwas stiefmütterlich behandelt worden. Neuerdings erst besinnen sich unsere Komponisten wieder mehr darauf, daß Bach mit seinen Choralvorspielen, diesen „Symphonischen Dichtungen en miniature", Werke geschaffen hat, die in der musikalischen Ausgestaltung des Textes einen Höhepunkt großer Kleinkunst darstellen. Es ist erfreulich, daß eine Anzahl von Orgelkomponisten sich nunmehr, zum Teil mit bemerkenswertestem Erfolg, der Choralbearbeitung in den verschiedensten Formen zuwendet.

Eine Choralbearbeitung kann entweder eine dem Choral eigene Grundstimmung im allgemeinen zum Ausdruck bringen oder aber einzelne Strophen musikalisch durchführen. Je mehr es dem Komponisten gelingt, den poetischen Inhalt des Textes musikalisch auszugestalten, unter Umständen gewissermaßen noch zu steigern, desto mehr ist er seinem hochstehenden idealen Ziele nahe gekommen.

Was Karg-Elert auf diesem Gebiete vermag, das zeigen vor allem seine „Drei Symphonische Choräle" op. 87. Bei einem derselben, „Jesu, meine Freude", der übrigens einen Spieler ersten Ranges erfordert, ist es bezeichnend, ich möchte fast sagen, überraschend, daß er mit einer „Inferno"-Musik beginnt, aus der sich nach und nach das Choralmotiv losringt. Interessant ist es nebenbei, Karg-Elerts Infernomusik mit der Regers (op. 57) zu vergleichen. Beide Komponisten fassen ihre Aufgabe ganz verschiedenartig an.

Als besonders hervorragendes Werk sind auch die 66 Choralimprovisationen op. 65 (Fantasien, Präludien, Postludien, Symphonische Sätze, Trios und Toccaten) zu bezeichnen. Das Riesenopus bringt für die Festzeiten des ganzen Jahres eine Auswahl von Choralbearbeitungen, an denen kein moderner Organist vorübergehen sollte.

Weniger umfangreiche Choralbearbeitungen sind auch die „Prae- und Postludien" op. 78, die, für weitere Kreise der Organisten bestimmt, bei aller Eigenart verhältnismäßig leichter ausführbar sind. Diese Choralbearbeitungen geben zumeist die dem Choral eigene Grundstimmung wieder, wobei aber die thematische Arbeit nicht zurücksteht. Als besonders typisch möchte ich No. 4 der Sammlung („Aus tiefer Not schrei ich zu dir") bezeichnen. Hier finden wir ein völliges Abweichen von den sonstigen Bearbeitungen des Themas. Wie mit einem jähen Aufschrei, der sich später wiederholt, beginnt die Orgel *ff* (Zweiunddreißigstelslauf, agitato). Nun werden in langsamem Tempo mit dumpfen Klangfarben die Anfangsnoten des Chorales durchgeführt. Dann folgt eine leidenschaftliche, gewaltige Steigerung, gewissermaßen auf seelische Erschütterung hinweisend, bis zur Wiederkehr der Anfangstakte (*ff*). Nun wieder ein Zurücksinken in stille, verhaltene Trauerstimmung. Der Schluß ringt sich vom düsteren Moll zum lichten Dur, *pp*, hindurch. Alles in allem: ein geniales Seelengemälde, das bei Anwendung charakteristischer Klangfarben geradezu ergreifend wirkt.

Nebenbei bemerkt, hat Karg-Elert das Choralmotiv „Aus tiefer Not" auch in seinem „Prologus tragicus" verwendet, sodann aber auch in seiner Kanzone für Orgel über den englischen Choral „Näher zu dir, mein Gott". (Bekanntlich spielte die Schiffskapelle der Titanic, jenes Riesendampfers, der nach einem Zusammenstoß mit einem Eisberge unterging, bei der Katastrophe den vorerwähnten englischen Choral. Karg-Elert führt nun in der genannten Kanzone nicht nur diesen Choral ganz eigenartig harmonisiert ein, sondern er überträgt der Orgel auch eine sehr realistische Malerei der Katastrophe, wobei er noch den Choral „Aus tiefer Not" aus den wild sich jagenden Akkordmassen herausklingen läßt.)

Aus allen Choralbearbeitungen spricht der Geist Bachs, aber nur im allgemeinsten Sinne des Wortes, nicht so, als ob es sich um eine Art Kopie des Altmeisters oder eine Uebertragung desselben ins Moderne handeln würde. Der Komponist ergeht sich hier nicht nur in charakteristischen Stimmungsmalereien; vielmehr nimmt er auch, wie schon aus dem Vorhergegangenen hervorgeht, die Gelegenheit wahr, seine Kompositionstechnik und namentlich seine Kunst als Kontrapunktiker voll zu entfalten. Es sei nur auf die auftretenden Vergrößerungen, Verkleinerungen, Engführungen, Kanons in verschiedenen Intervallen, Verzierungen des Cantus firmus u. dergl. hingewiesen. Doch ist auch hier wie in Karg-Elerts anderen Werken das kompositorische Rüstzeug nicht Selbstzweck. Sonst wäre es wahrlich um seine Musik schlimm bestellt: sie könnte wohl imponieren, aber nicht erwärmen. Gerade die Innerlichkeit, das poetische Empfinden, das sind Eigenschaften, welche den Choralbearbeitungen in besonderem Maße eigen sind. Manche der Choralbearbeitungen mögen vielleicht fremdartig oder überraschend anmuten. Indessen: man hat sich auch — freilich nach langem Kampfe — an den Orgelkomponisten Reger gewöhnen können; warum sollte es nicht möglich sein, sich über kurz oder lang in Karg-Elerts Musik hineinzuhören? Bezüglich der Art der Melodiebildung bewegt sich übrigens unser Komponist nicht einmal auf der äußersten Linken unserer Modernen. Dies zur Beruhigung für ängstliche Gemüter und neuerungsfeindliche Philister!

Von den Originalwerken Karg-Elerts kommen wir nunmehr zu den B e a r b e i t u n g e n oder Uebertragungen.

Ueber die Grenzen, die in bezug auf „Bearbeitungen" gezogen sind, gehen ja die Anschauungen weit auseinander. Doch soll diese Frage hier nicht näher erörtert werden. In seiner Vorrede zu den Werken Bachs, die Karg-Elert bearbeitet hat, schreibt er, nicht „blinde Uebertragungswut" habe ihn veranlaßt, diese Werke der Orgel zugänglich zu machen, sondern die Erkenntnis, daß solche wertvolle Schöpfungen Bachs der Orgel nicht vorenthalten werden dürfen. Daß Karg-Elert auch als Bearbeiter eine glückliche Hand hat, darüber besteht für den, der sich eingehend mit den Uebertragungen befaßt hat, kein Zweifel. Die Uebertragungen sind — bei Karg-Elert übrigens eine selbstverständliche Sache! — in modernem Sinne durchgeführt. Die den Bach-Bearbeitungen vorangestellte Widmung „Allen Freunden moderner Bach-Auslegung zu eigen" besagt mit aller Deutlichkeit, daß Karg-Elert Bach nicht, wie dies immer noch vielfach geschieht, „historisch" vorgetragen wissen will, sondern daß er sich alle Errungenschaften des

neuzeitlichen Orgelbaus zu eigen gemacht hat und demgemäß auch die moderne Vortragsart zur Geltung kommen läßt.

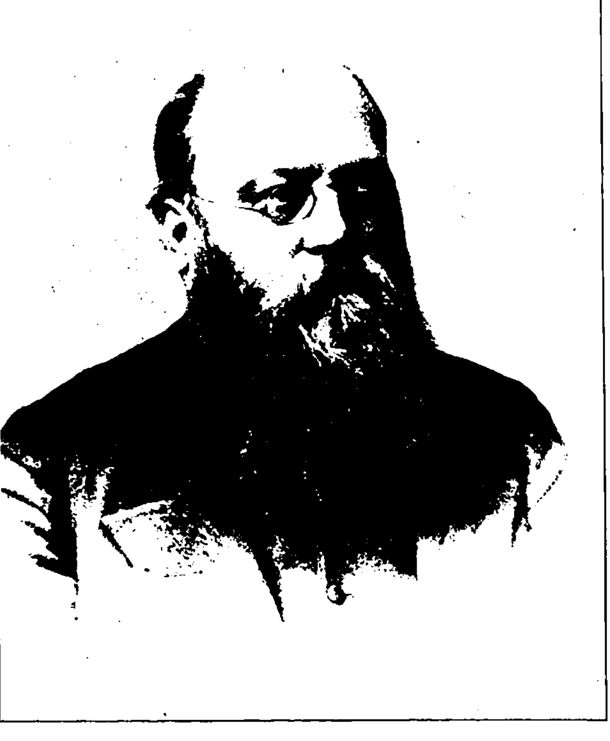
Auch d i e Frage, ob es ein absolutes Bedürfnis ist, Wagnersche Musik auf der Orgel vorzutragen, soll hier nicht erörtert werden. Bekannt ist, daß bis jetzt schon eine Reihe von Komponisten den großen Musikdramatiker für die Orgel, die ja gewissermaßen ein ganzes Orchester repräsentiert, zugänglich gemacht hat. Sogar in Frankreich hat man Wagnersche Werke auf die Orgel übertragen. Der bekannteste Bearbeiter ist Dubois. Von der Sammlung Wagnerscher Kompositionsbearbeitungen, die Karg-Elert herausgegeben hat, kann mit Fug und Recht behauptet werden, daß sie zum Allerbesten gehört, was in dieser Art neuerdings veröffentlicht wurde. Geradezu orchestral gehalten sind der Einzugsmarsch aus „Tannhäuser" und das Vorspiel zu „Parsifal".

Andere Uebertragungen Karg-Elerts beziehen sich auf Werke von Händel, Beethoven, Mendelssohn u. a.

Gehen wir nun über zu den Werken von Karg-Elert, in denen die O r g e l und die m e n s c h l i c h e S t i m m e oder ein S o l o i n s t r u m e n t zusammenwirken, so finden wir auch da eine Anzahl höchst beachtenswerter Kompositionen.

Von den G e s ä n g e n mit Orgel ist vielleicht am bekanntesten die „Sphärenmusik" op. 66 (Sopran, Violine und Orgel). „Sphärische" Klänge zaubern uns in jene selige Weihnachtsstimmung hinein, die uns alle Erdenschwere vergessen macht. Das prächtige Werkchen ist auch in einer Ausgabe für Chor (Frauenchor und Männerchor) erschienen. — Weiterhin sei erwähnt „Völlige Hingabe" (Sopran, Violine und Orgel), sodann der schon oben erwähnte englische Choral „Näher zu dir, mein Gott", für eine Sopranstimme bearbeitet. Auch für gemischten Chor (sehr schwer!), Soli, Flöte (Violine) und Orgel ist die letzterwähnte Kanzone erschienen.

Für V i o l i n e und O r g e l seien noch ein Sanctus und ein Pastorale angeführt, Stücke, die gelegentlich recht wohl an die Stelle einzelner bis zum Ueberdruß abgespielter Violinsachen in Kirchenkonzerten treten könnten, wenn nicht so oft Bequemlichkeit, falsch angebrachter Konservatismus und etwas — Unfähigkeit manche Konzertierende zum Beibehalten des längst „bewährten" Alten veranlassen würden . . . Als ob die Lebenden nicht auch ein Recht hätten, gehört zu werden! —



Hans Richter †.

Der kurze Ueberblick über das Schaffen Karg-Elerts speziell auf dem Gebiete der Orgelkomposition dürfte zur Genüge gezeigt haben, welch eminentes schöpferisches Talent dem im Zenith seiner künstlerischen Laufbahn stehenden Meister innewohnt. Was er bis jetzt an Werken der „Königin der Instrumente" geschenkt hat, ist modern im besten Sinne des Wortes: es wird die „Mode" überdauern. Wenigstens verdient die Muse Karg-Elerts dieses Schicksal vollauf. Karg-Elerts Orgelwerke sind aus der modernen Orgel heraus für die moderne Orgel und für moderne Spieler geschrieben. Um es nochmals zusammenzufassen: Großes Können, reiches Empfindungs- und Phantasieleben, Selbständigkeit in der Wahl seiner Ausdrucksmittel, ein ausgeprägter Sinn für musikalische Farben, das alles zusammengenommen ist es, was den Werken Karg-Elerts einen besonders bevorzugten Platz in der neuzeitlichen Orgelliteratur einräumt.

Es ist eine schöne Aufgabe, um nicht zu sagen ein Akt der Ehrenpflicht für unsere Organisten, Werke von hervorragenden Meistern, die vielleicht noch im Aufstieg begriffen, ja heftig umstritten sind, der Oeffentlichkeit zugänglich zu machen. Mag auch der Augenblickserfolg ausbleiben! Wer freilich seine Konzertprogramme mit längst anerkannten Namen ausstattet, hat keinen Kampf zu befürchten; im Gegenteil, der Tages- und auch — Kassenerfolg ist ihm zumeist sicherer als dem, der neue Wege einschlägt. Die idealere Aufgabe aber hat sich doch d e r Künstler gestellt, der nicht nur eine Rückschau nach Altbewährtem hält, sondern auch eine Um- und Ausschau nach dem Gegenwärtigen und nach dem sich etwa künftighin Gestaltenden. — Daß unsere neuzeitliche Orgelkomposition, so erfreulich ihr gewaltiger Aufschwung ist, auch viele Talmiware erzeugt, wer wollte das bestreiten? Um so mehr ist es angebracht, bei der Auswahl von Neuem die kritische Sonde scharf anzulegen. Nicht jede Modeströmung, mit der die große Menge schwimmt, soll dem Künstler — in diesem Falle dem reproduzierenden — maßgebend sein: Dasselbe Volk, das heute ein begeistertes Hosianna jubelt, kann morgen vielleicht ein verdammendes „Kreuzige ihn" schreien. Nur das wirklich Bedeutende möge für würdig gehalten werden, der großen Oeffentlichkeit unterbreitet zu werden. Dazu gehören eben die Werke Karg-Elerts.

Warum findet gute moderne Musik zumeist nicht leicht Eingang? Die Schuld liegt häufig nicht nur auf seiten des oft schwer mitzureißenden Publikums; vielmehr müssen wir auch viele Ausübende der Mitschuld zeihen. Eine schlechte Interpretation ist schon für manches Werk, das eigentlich ein besseres Schicksal verdient hätte, zum Verhängnis geworden. Wer Bach meistert, kann unter Umständen moderner Musik hilflos gegenüberstehen. Wie kann dem abgeholfen werden? Es darf unumwunden gesagt werden: es k a n n , wenigstens in vielen Fällen, nicht nur, sondern es m u ß auch abgeholfen werden. Hier einzugreifen ist in erster Linie Sache unserer Konservatorien. Es soll nicht verkannt werden, daß manche dieser Anstalten sich die Pflege neuzeitlicher Musik angelegen sein lassen. Aber ein großer Teil der Konservatorien ist dem Neuen gegenüber zu — konservatorisch. Gewiß: unsere klassische Musik erfordert das eingehendste Studium, denn sie bildet immer noch die Grundlagen und den Ausgangspunkt für alles Musizieren, und ein Bach wird noch als ragender Fels bestehen, wenn viele unserer jetzigen Modegrößen der Vergessenheit anheimgefallen sind. Aber das, was an der Musikbewegung unserer Gegenwart berechtigt ist, darf nie und nimmer, am wenigsten in den Konservatorien, zurücktreten gegenüber der Musik einer großen Vergangenheit. F ü r m o d e r n e M u s i k m u ß d e r K u n s t j ü n g e r e b e n s o e r z o g e n s e i n w i e f ü r d i e a l t k l a s s i s c h e. Nur d a n n kann der gereifte Künstler auch erziehend auf die Massen einwirken, wenn hiezu die Voraussetzungen bei ihm gegeben sind, d. h. wenn ihm Sinn und Verständnis aufgegangen sind nicht nur für die Kunst vergangener Zeiten, sondern auch für das Schaffen der Gegenwart.

Hans Richter †.



Hans Richter ist ganz plötzlich in Bayreuth gestorben. Wohl mußten wir bei dem hohen Alter des Mannes mit seinem Tode rechnen, wer aber die robuste Natur, den Frohsinn, die Behaglichkeit kannte, mit der Richter es verstand, seine Mußezeit zu genießen, der hätte nun und nimmermehr an ein so rasches Ende geglaubt. Die deutsche Kunst hat viel an ihm verloren. Er war der berufene Vertreter der Bayreuther Ueberlieferung. Er war der treue Altgesell des toten Meisters, an dem er mit allen Fasern seines starken Herzens hing. Er war ein aufrechter und fester Geist, einer der an sein Ideal glaubte, an seine erhebende und läuternde Kraft. Zu Wagner ist Richter immer und immer wieder zurückgekehrt, und nun hat ihn der Tod das Ende auch in der Nähe dessen finden lassen, dessen Kunst er mehr geliebt hat als jede andere.

Hans Richter stammte aus Ungarn. Er wurde am 4. April 1843 als Sohn eines Kirchenkapellmeisters in Raab geboren und trat nach dessen Tode als Chorknabe in die Wiener Hofkapelle, wo vor ihm schon so mancher angehende Musiker seine erste Ausbildung genossen hat. Im Löwenburgschen Konvikt machte er das untere Gymnasium durch und be-

suchte von 1860 ab fünf Jahre hindurch das Wiener Konservatorium, wo er sich als Klavier- und Waldhornschüler betätigte und auch Unterricht in der Komposition erhielt. Noch in dieser Zeit wurde er Mitglied des Orchesters am Kärntnertor-Theater. Als Waldhornbläser genoß Richter damals einen besonderen Ruf. 1866 kam er in die Schweiz. Hier begegnete ihm Richard Wagner, bei dem er fast zwei Jahre in Luzern verweilte. Es ist allgemein bekannt, daß Wagner dem jungen Manne die Abschrift der Partitur der „Meistersinger" für die Drucklegung übertrug und so begeistert von ihm war, daß er ihn nach München als Chordirektor an die Oper empfahl. Hier wirkte Richter von 1868—1869. Im folgenden Jahre leitete er die Proben und die erste Wiedergabe des „Lohengrin" in Brüssel und siedelte dann für die nächsten fünf Jahre als Kapellmeister an das Nationaltheater zu Pest über.

In Wien erregte er mit einem großen Orchesterkonzerte solches Aufsehen, daß er 1875 als Nachfolger Dessoffs Kapellmeister der Hofoper und Konzertdirigent der Gesellschaft der Musikfreunde wurde. 1878 wurde er zum zweiten und 1883 zum ersten Kapellmeister der Hofkapelle ernannt. Wohl den größten Triumph seines arbeitsreichen Lebens feierte Richter 1876, wo er den Ring des Nibelungen in Bayreuth zu leiten berufen wurde. Nicht lange danach erhielt er das Amt des ersten Hofkapellmeisters in Wien. Was er dort mit seiner unermüdlichen Tatkraft und einem bewundernswerten Scharfblicke für die Vorzüge und Schwächen der von ihm geleiteten Werke erreicht hat, ist bewundernswert und wird für alle Zeit ein Ruhmesblatt der Geschichte seines Lebens bleiben. Seit seiner Bayreuther Zeit war aber auch das Ausland auf den Künstler aufmerksam geworden. Higgenson von dem bekannten „Boston Symphony Orchestra" suchte ihn an sein Institut zu fesseln. Aber Richter verließ Europa nicht, leider aber doch Wien und ließ sich in Manchester als Dirigent der Konzerte des früheren Halléschen Orchesters nieder. Seit 1885 leitete er auch die Musikfeste in Birmingham und seit 1904 die deutschen Opernvorstellungen im Covent Garden in London. Es ist müßig, heute darüber zu klagen, daß Richter seine gewaltige Kraft den Engländern so lange Zeit hindurch zur Verfügung gestellt hat. Wir dürfen uns freuen, daß es ihm gelang, auf das englische Musikleben überhaupt einen bestimmenden Einfluß zu gewinnen. Die großen Richter-Konzerte in London erfreuten sich der lebhaftesten Teilnahme der englischen und in London ansässigen auswärtigen Musikfreunde. Auch auf den Kontinent ist Richter mehrmals zurückgekehrt und war unter anderem an mehreren niederrheinischen Musikfesten als Hauptdirigent, vor allem aber an leitender Stelle bei den Festspielen in Bayreuth tätig.

1911 trat Richter in den Ruhestand und zog im Jahre darauf nach der Wagner-Stadt. Hier ist er, wie oben bereits mitgeteilt, am 5. Dezember gestorben. Seine Leiche wurde in Koburg eingeäschert.

Sein Name wird für alle Zeit als der eines unentwegten Gefolgsmannes von Richard Wagner weiterleben. Er war Wagners Freund, und des Meisters Freundschaft für den genialen Dirigenten, der größeste Sachkenntnis mit tiefem geistigem Verständnisse und einer unübertrefflichen technischen Geschicklichkeit verband, übertrug sich auch auf Wagners Familie. Aber so sehr Richter an seinem Meister hing, die Beschäftigung mit dessen Lebenswerk machte ihn keineswegs unempfindlich gegen die Größe und Schönheit der absoluten und der vokalen Musik. Wer Richter jemals eine Brahmssche Symphonie hat leiten hören, wird wissen, wie tief er auch in das Verständnis der reinen Instrumentalmusik eingedrungen war, und aus seinen letzten Tagen haben wir erfahren, daß er sich mit einer wahrhaft rührenden Beweglichkeit und Sorgfalt um die Kunst Johann Sebastian Bachs bemühte, die ihm freilich schon früher in Wien nahegetreten war.

Nicht der letzte, aber einer der größesten Zeugen von Bayreuths großer Sendung ist mit Richter dahingegangen. Das deutsche Volk wird diesen seinen treuen Sohn, denn ein Deutscher ist Richter seiner ganzen Art nach gewesen, nicht vergessen. **W. Nagel.**

Kulturgeschichtliche Opern.

Eine Anregung von EMIL PETSCHNIG (Wien).

„Einen Opernstoff, einen Opernstoff, ein Königreich für einen guten Opernstoff!" So ruft sicher so mancher Musikdramatiker frei nach Richard III. aus und in der Tat hat es den Anschein, als ob ein solcher Fund ein seltener Glücksfall wäre, betrachtet man die große Zahl von Opern, die kommen und bald wieder spurlos gehen, worunter vereinzelt Werke, die dank ihres musikalischen Wertes sicher ein längeres, ja sogar dauerndes Leben verdienen würden. Es ist ja gewiß schwer, den durch die herrschende Operettenseuche gründlichst verdorbenen Geschmack unseres Publikums für edlere Kunsterzeugnisse zu erwärmen und ihn so durch unmerkliche Erziehungsarbeit allgemach wieder auf eine höhere Stufe zu bringen, größtenteils aber haben die eingeborenen dramatischen Tondichter ernster Richtung diese Gestaltung der Dinge selbst verschuldet, indem sie ihre Musik immer mehr auf den Dekadenz-Standpunkt der l'art pour l'art-Kunst brachten, wobei natürlich das Volk leer ausging, weshalb es sich für seine seelischen Bedürfnisse nach Ersatz umsah, der ihm denn auch von die Konstellation wohl durchschauenden geschäftstüchtigen Machern mit allen Mitteln der Reklame angeboten ward. Daß nichtsdestoweniger der Wunsch nach Besserem ihm unbewußt im Herzen lebt und es daher nicht allzuschwer sein kann, die Zuhörerschaft wieder auf die Seite der ernsteren Oper zu bringen, soferne nur der richtige Weg dazu eingeschlagen wird, beweist der große und nachhaltige Eindruck, den ein paar deutsche Werke dieser Gattung in den letzten fünfzehn, zwanzig Jahren erzielten.

Aber nicht von der ohnehin schon des öfteren erörterten musikalischen Seite dieser Frage ist hier zu sprechen, sondern von der textlichen, die eines nicht minderen Anteils an den vielen Fehlschlägen während der letzten drei Jahrzehnte zu bezichtigen ist.

Wagners jedenfalls durch Grimms, Simrocks u. a. Bestreben beeinflußtes unstreitiges Verdienst und sein Erfolg ist es, die altgermanischen Götter und Helden nach vielhundertjährigem Zauberschlafe zu neuem Dasein im Rampenlichte wieder erweckt zu haben; sein Vorgang ließ aber die große Schar seiner Nachfolger und Nachbeter nicht ruhen, bis alle hieher gehörigen Stoffe, die nur entfernt die Möglichkeit zu einer Oper zu bieten schienen, innerhalb weniger Jahre stabgereimt und leitmotivisch vertont waren, wodurch ein frisch und reich sprudelnder Quell vorzeitig durch freventlichen Mißbrauch erschöpft wurde, denn von all diesen Werken ist heute jede Spur verweht bis auf Humperdincks „Hänsel und Gretel", den allein lebenskräftigen Erstling einer nachher gleichfalls üppig in die Halme schießenden lieblicheren Abart des erhabenen Mythos. Für das Verständnis des Glückes der genannten Oper ist übrigens nicht zu übersehen, daß sie gerade in jener, der impotenten Wagner-Kopie allmählich überdrüssig werdenden Zeit erschienen ist und durch die darein verflochtenen Volksweisen wie den immer wirkenden Trick von Kindergestalten auf der Bühne eine endlich das Gemüt wieder in Schwingungen versetzende Abwechslung brachte. Daß der gleiche Autor mit seinem zweiten derartigen Werke, den „Königskindern", nicht annähernd mehr den jenem beschieden gewesenen Beifall erntete, ist Beweis genug dafür, daß alles Eigentümliche eben nur in einem einzigen Exemplare zu bestehen vermag und das ist gut so; dadurch ist die Notwendigkeit zu immer neuen Bemühungen und Entdeckungen gegeben, die die Schablone und Routine sich nicht dauernd festsetzen lassen und die Weiterentwicklung befördern. — Also mit den Sagen- und Märchenstoffen auch anderer Völker als der germanischen ist es — vorläufig wenigstens — Essig.

Eine andere Gruppe von Opern, die auf „Tristan u. Isolde" als ihre Stammeltern zurückweisen, ist die der philosophischen und allegorischen, als deren wertvollste wohl H. Pfitzners „Rose vom Liebesgarten" zu gelten hat. Aber, mag der Inhalt noch so tief gedacht sein, mögen sich, wie just in der „Rose", noch so stimmungsvolle Bühnenbilder vor den Augen des Zuschauers entrollen, dieser bleibt vom Tun und Lassen der auf der Szene handelnden Schemen ungerührt, denn es wird so manchem aus dem Publikum der Sinn des Ganzen trotz Textbuch überhaupt nicht klar werden, was ohne solches noch weniger zu verlangen



Hans Richter in Bayreuth.
Verlag Carl Gießel, Bayreuth.

ist, da das Wort, namentlich bei unserer heutigen überladenen Orchesterbehandlung zumeist völlig unverstanden bleibt. Ich frage, wo soll unter solchen Umständen das Interesse herkommen, wenn schon es immerhin verständlich ist, daß gerade der dieser Art von Stoffen häufig eigene musikalische Stimmungsgehalt zur Vertonung reizen und damit leider zu Fehlgriffen verleiten mag und wird. Stimmung aber ist keine Handlung, und ohne diese kein Drama. Aus solchen Empfindungen heraus mögen symphonische Dichtungen von fünfzehn bis zwanzig Minuten Dauer konzipiert werden, nicht aber Bühnenwerke von zweieinhalb bis dreistündiger Länge. Dazu reicht ihr Atem nicht . — Aus verwandten Gründen sind die Stoffe, die auf allzusehr zergrübelnder Seelenanalyse fußen, zu meiden. Hier droht die Gefahr des Monologischen und damit auf die Dauer wieder Undramatischen, abgesehen davon, daß auch die Musik dadurch notwendig auf die Bahn des Gekünstelten geführt wird und wurde.

Also auch mit diesen Gattungen ist es nichts! Was bleibt? Die heute fast einzig gang und gäbe anekdotische Stoffwahl, die aus zum Teil frei erfundenen Erzählungen schöpft oder sich rezitierender Stücke als Grundlage bedient und schließlich die Historie. Wagners gegen letztere einseitig gefälltes vernichtendes Urteil ist gegenwärtig wohl nicht mehr ernstlich aufrecht zu erhalten. Warum so viele in allen Farben schillernde Möglichkeiten ausschalten von einem Gebiete, das in bezug auf die Voraussetzungen der Wirkung so mannigfache und hohe Ansprüche stellt, Möglichkeiten, die eben durch die ihnen innewohnenden Eigenschaften wie Verschiedenheit der Charaktere, Reichtum der Handlung, packende Konflikte den Erfordernissen der Dramatik gerade so sehr entgegenkommen? Freilich ist bei Benützung solcher Vorwürfe ganz besonders zu beherzigen, daß in der Oper noch weit mehr als im gesprochenen Drama das Allgemein-Menschliche in den Vordergrund zu stellen, hingegen alles Politische, als dem Wesen der Musik widerstrebend, auf das unerläßlich Nötige zu beschränken ist, worin die Hauptschwierigkeit der Gestaltung liegt. Diese künftighin wieder reichlicher, als es gegenwärtig geschieht, zu pflegende Gattung (wozu noch das Interesse kommen mag, das unsere weltgeschichtlich bewegten Tage für ähnliche vergangene Epochen neu belebt haben dürften) wird im Verein mit der anekdotischen nach dem bisher auseinandergesetzten als die aussichtsreichste zu betrachten sein, wobei ich als Zweck dieser Zeilen anregen möchte, dabei fernerhin die Opern-Dichtung zu vertiefen und sie in bewußter Weise nach einer ganz bestimmten Seite auszubauen, nämlich: nach der kulturhistorischen. Meines Erachtens wurde diese bisher noch viel zu wenig beachtet, obgleich schon auch hier R. Wagner voll genialer Sicherheit mit seinen „Meistersingern" den bedeutsamsten Schritt getan hat. Aus der neueren Literatur wüßte ich in dieser Hinsicht nur noch den „Rosenkavalier" und da vor allem den ersten Akt zu nennen, während dessen beide letzten durch Häufung nebensächlicherer Züge das Interesse stark erlahmen lassen.

Es zeigt sich auch hier wieder das von aller dramatischen Gestaltung unzertrennliche Prinzip am Werke, das, auf unseren Vorschlag angewandt, treffende Schilderung der Zeitstimmung nicht durch möglichst vollständige Ansammlung von Details sondern durch Hervorhebung des Wesentlichen, ihrer Hauptströmungen erstreben muß. Immer aber sind die in der Handlung stehenden Personen das Wichtigste; meine Meinung geht nur dahin, entgegen der bisher im Schwange gewesenen Oberflächlichkeit, welcher die verschiedenen Zeitstile höchstens ein äußerlich getragenes Kostüm waren, mit denen sich daher hauptsächlich der Ausstattungschef samt seinem Stabe zu befassen hatte, die Ergebnisse der inzwischen so gewaltig fortgeschrittenen kulturgeschichtlichen Forschung benützend, auch der Gestaltung ihrer Umwelt fortan mehr Sorgfalt zuzuwenden, ja, ihr Fühlen und Sprechen aus derselben logisch herauszuentwickeln.

Manchem mag dies bei einem Opernlibretto als eine herzlich nebensächliche Sache, vielleicht der ganze Einfall nur als eine literarisch-ästhetische Grille erscheinen; dem ist jedoch nicht so, denn er hat auch ein sehr wesentlich musikalisches Antlitz, das gerade in unserer so überaus krampfhaft nach Originalität strebenden Zeit nicht übersehen werden sollte. Natürlich sei damit keineswegs gesagt, daß von nun an ein Stoff aus dem 16. Jahrhundert etwa durchaus im Stile eines Orlando di Lasso, einer aus dem galanten Zeitalter in der Art eines Lully oder ein altgriechischer gar im Charakter der delphischen Apollohymne komponiert sein müsse; das wäre eine mißverstandene musikwissenschaftliche Spielerei, wenn auch nicht ganz von der Hand gewiesen werden soll, daß manchmal ein eingeschobenes, absichtlich archaisierendes Teilstück der Oper (Lied, Tanz usw.) eine ganz besondere Wirkung ausüben könne, was übrigens auch bisher schon immer geübt wurde (Entführung, Oberon). In der Regel jedoch wird sich der Musiker einen idealen Stil zu finden bemühen, der das moderne Tonempfinden unserer, durch die Zeitferne ja immerhin verschönerten und deshalb auch nie dem wirklichen Bilde so ganz entsprechenden Vorstellung von den verschiedenen Epochen anzugleichen versteht. Er wird sich in die Grundstimmung einer Periode einfühlen, ihre Größe, Urwüchsigkeit, Leichtfertigkeit, Verzopftheit, ihre von Religiosität oder anderen Ideen beeinflußten Anschauungen, den Aufstieg oder Niedergang eines Volkes — um nur einige Beispiele anzuführen — nachempfinden müssen, um dann seiner Musik die richtige oder vielmehr scheinbar entsprechende Färbung zu geben, was R. Wagner im „Ring", „Parsifal" und „Meistersinger" so wundervoll gelungen ist, wo er innerhalb seines persönlichen Stiles jedem der drei Werke ein mit unserer Ansicht und Empfindung von dem seelischen Gehalte der darin dargestellten Zeiträume (altgermanische Heroenzeit, christlich-mystisches Mittelalter und zu neuer Lebensfreude erwachte Renaissance) so völlig übereinstimmendes ganz verschiedenes Tongewand webte.

Wie man sieht, schlummern hier noch eigenartige musikstilistische Aufgaben für die dramatische Komposition, die in ihrer Großzügigkeit sehr wohl die in den letzten Jahren gemachten rein harmonischen Experimente entbehrlich machen und unserer ständig nach Impressionismus rufenden Geschmacksrichtung auf halbem Wege entgegenkommen. Derselbe braucht sich dann nicht mehr in Kleinlichkeiten zu verzetteln, sondern kann, auf höherer Warte stehend, eine vielleicht ungeahnte Entwicklung nehmen. Wir wollen die neueren Errungenschaften der kompositorischen Technik keineswegs geringschätzen; das wäre ebenso undankbar als töricht, setzen sie uns doch erst in den Stand, den so vielfältigen, an feinen Schattierungen reichen Ansprüchen, die eine, wenn man so sagen kann, kulturhistorische Musik an den Autor naturgemäß stellt, restlos zu genügen; nur haben sie darin für künftig wieder ein dienenswertes Ziel gefunden, während sie zuletzt schon immer mehr und mehr Selbstzweck wurden.

Nicht von der rein musikalischen Seite, wie man bisher meinte, ist eine Erneuerung der Oper zu erhoffen, sondern diese muß von einer Veredelung der dichterischen Arbeit ausgehen, die ganz von selbst die tonkünstlerische Gestaltung beeinflussen wird und da sollte jeder Komponist, soferne er Gutes und Dauerndes zu leisten wünscht, sich vor der Wahl eines Stoffes ernstlich prüfen, für welche Zeit seine Tonsprache den treffendsten Ausdruck abgäbe und aus dieser wähle er dann die Handlung, mag sie nun historisch oder anekdotisch sein. Genies, die über die extremsten Stimmungen verfügen, gibt es nur wenige, wohl aber fühlt fast jeder zu einer bestimmten Geschichtsperiode Sympathie, dieser zur italienischen Renaissance, jener zum französischen Sonnenkönigtum, ein dritter für das deutsche Mittelalter, ein anderer wieder für das alte Hellas oder gar für Indien, Assyrien oder Aegypten usw. Sich auf seine Eigenart besinnen und in weiser Beschränkung auf selbe, innerhalb ihrer Grenzen sein Bestes zu leisten ist in unserem spezialisierenden Zeitalter der einzig fruchtbringende Weg im Reiche der Kunst. Liest man in Biographien selbst berühmter Opernkomponisten die Unzahl von Werken, die sie schrieben, von denen oft bestenfalls ein einziges lebt, so muß man auf den Gedanken kommen, daß sie sich eben nur in diesem einen ganz geben konnten, während sie am sonstigen Erdenrunde und in der Geschichte der Jahrtausende, die sie mit ihren übrigen Arbeiten flüchtig durcheilten, keine zusagende Stätte fanden.

Ich betone nochmals, daß die Hauptsache am Opernbuch die gut geführte Handlung ist und stets bleiben wird, daß sie sich jedoch unbeschadet dieser Vorbedingung in Zukunft zu einem Kulturbilde erweitern könnte, an dem das Publikum gewiß Gefallen fände und das überdies die Möglichkeit in sich birgt, der Tonkunst wieder neue Betätigung zu erschließen.

An Max Reger.

Dich trugen aus des Weltkriegs Höllengluten
Der Musen Schwingen fort in sel'ge Lande
Der Schönheit himmlisch hehre Lichtgewande
Versengen in des heißen Kampfes Bluten....

Dein Schaffen war wie ewig Meeresfluten
Ein Tauchen, Träumen, Stürmen, das durch Bande
Verklärter Kunst gefesselt, uns dem Lande
Der Gottheit trunken läßt entgegenfluten...

Was du geträumt auf stillen Dämmerwiesen,
Wie dir der Freude tiefberauschte Geister,
Was du zu Gottes Lob und Preis gesungen:
Es führt dich zu den Höh'n der deutschen Riesen,
Zu Bach und Brahms und unserm tauben Meister!...
Ein neuer deutscher Dom ist dir gelungen!

Vor Ypern, 1916. *Theodor Seidenfaden.*

Das gleichstufige Metronom.

Von E. DETLEFSEN (Wismar).



Nichts ist ungenauer, schwankender, unbestimmter und widerspruchsvoller als die Bezeichnungen des Zeitmaßes. Schon die fremde Sprache, der sie früher immer entnommen wurden, erschwerte ihr Verständnis und ließ sie für die Meisten fremd und tot bleiben. Was für Gefühlswerte sind nicht enthalten in: Breit, Träumend, Ruhig, Mäßig, Bewegt und Schnell? Und wie wenig sagen uns: largo, adagio, andante, moderato, allegro und presto?

Noch wichtigere Fortschritte sind angebahnt durch den Gebrauch des Metronoms. Hier ruhen Schätze, die bis jetzt noch Niemand gehoben hat.

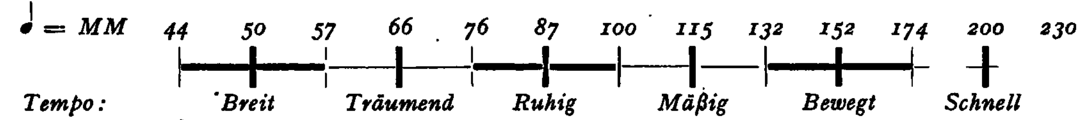
Es ist eine Eigentümlichkeit unseres Empfindens, daß überall, wo wir eine Veränderung beobachten, das Verhältnis der veränderlichen Größen für uns das Maßgebende ist, von uns als Unterschied gefühlt wird. Als Helligkeitsunterschied bezeichnen wir das Verhältnis der ausgestrahlten Lichtmengen, als Intervall das der Schwingungszahlen. So müssen wir auch, um gleiche Stufen am Metronom zu haben, das Verhältnis der Schwingungszahlen gleich machen. Damit ergibt sich als Zwischenstufe zwischen 50 und 200 ungesucht 100, denn 50 verhält sich zu 100 wie 100 zu 200. Wir müssen eine „geometrische Reihe" von elf Zahlen bilden, deren erste 50, deren letzte 200 ist.

Dem entspricht in abgerundeten Zahlen die Reihe:

				44
50	57	66	76	87
100	115	132	152	174
200	230.			

Eine Steigerung des Tempos von ♩ = 57 MM (Minuten-Metronomschlägen) auf ♩ = 76 MM erscheint uns ebensogroß wie die von ♩ = 152 MM auf ♩ = 200 M M.

Dadurch gelangen wir zu höchst eigentümlichen Folgerungen, von denen einige hier durch Zeichnung dargestellt werden sollen:



Wir wollen eine solche Skala wie diese eine **gleichstufige**, ihre Abschnitte **Stufen** nennen. Sie könnte auch **natürliche Skala** heißen, da sie auf dem eingangs erwähnten **Fechnerschen Gesetz** beruht, das für alle unsere Sinneswahrnehmungen maßgebend ist.

In dem „Mältzel", den ich vor vielen Jahren brauchte, um mir die Bedeutung der welschen Zeitmaßbezeichnungen klar zu machen, finde ich: largo 40—68, larghetto 68—97, adagio 97—123, andante 123—155, allegro 155—182, presto 182—208. Das ist keine gleichstufige Skala, aber ich muß dem Manne, der sie gemacht hat, dankbar sein, denn sie hat mich veranlaßt darüber nachzudenken, wie man es besser machen könne.

Die Breite der Stufen ist gegeben durch die Länge der Stufenleiter und die Zahl der Stufen.

Nun werden aber in der Musik noch viele andre Zeitmaßbezeichnungen gebraucht und sie sind ebenso notwendig wie die bis jetzt verwandten.

Zunächst eine Frage: Ist es wünschenswert, für ein bestimmtes Zeitmaß beispielsweise für „Ruhig" einen bestimmten Bereich unserer Stufenleiter in Anspruch zu nehmen? Wogt nicht vielmehr in dem einen musikalischen Kunstwerk entsprechend den Empfindungen, denen es Ausdruck verleiht, das Zeitmaß in den weitesten Grenzen auf und ab, während es in dem andern ohne die leiseste Veränderung vom Anfang bis zum Ende verharrt? Es ist also überhaupt gar nicht zulässig, bestimmte Grenzen eines Zeitmaßes von vornherein angeben zu wollen. Durch die Angabe des Zeitmaßes wird ein Punkt unserer Stufenleiter bestimmt und seine ganze Nachbarschaft, ein mittlerer Wert, um den es in unbestimmter und unbeschränkter Breite schwanken kann. Solche Anhaltspunkte zu haben ist notwendig, sie allein bewahren uns vor verschlepptem oder verhetztem Zeitmaß.

Figur 1 gibt die Maße, die den Minuten-Metronomschlägen entsprechen, wenn Viertelnoten gezählt werden.

MM	Figur 1. (♩)	Figur 2. (♪)	Figur 3. (𝅗𝅥)	Figur 4. (♩.)
44	Schwer (grave)		Ruhig	Träumend
50	Breit (largo)		Heiter	Feierlich
57	Langsam (larghetto)		Mäßig	Ruhig
66	Träumend (adagio)		Leicht	Heiter
76	Feierlich (maestoso)		Bewegt	Mäßig
87	Ruhig (andante)	Schwer	Lebhaft	Leicht
100	Heiter (andantino)	Breit	Schnell	Bewegt
115	Mäßig (moderato)	Langsam	Wild	Lebhaft
132	Leicht (allegretto)	Träumend		Schnell
152	Bewegt (allegro)	Feierlich		Wild
174	Lebhaft (allegro vivace)	Ruhig		
200	Schnell (presto)	Heiter		
230	Wild (prestissimo)	Mäßig		

Figur 1. Figur 2. Figur 3. Figur 4.

Werden dagegen Achtel gezählt, so bleiben die ersten fünf Stufen leer und erst mit der sechsten beginnt das „Schwer“. Dafür fehlen dann natürlich die fünf letzten Maße. Im allgemeinen wird man das Metronom nicht gerne Achtel schlagen lassen, denn die schnell aufeinander folgenden Schläge bei tiefer Stellung des Schiebers sind selbst, wenn man sie gruppenweise zusammenfaßt, etwas unbequem zu zählen.

Man vermeidet die Benutzung des unteren Teils der Stufenleiter oft durch Zählen von Halben. 𝅗𝅥 = 66 MM ist ♩ = 132 (Figur 3), also müssen wir jetzt 66 mit „Leicht“ bezeichnen und so rücken alle Zeitmaße um fünf Stufen nach oben, die fünf obersten fallen aus und die fünf untersten Stufen bleiben leer.

Es ist noch nötig, eine Aufstellung für punktierte Viertel zu machen, denn „Leicht“, „Bewegt“, „Lebhaft“, „Schnell“ und „Wild“ sind, wie wir eben sahen, als Achtel nicht direkt zu zählen, und doch braucht man diese Maße im 6/8-, 9/8- und 12/8-Takt recht häufig.

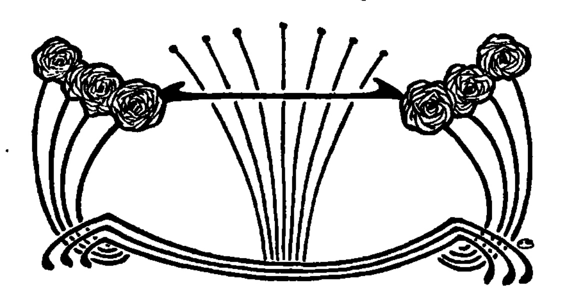
Das punktierte Viertel (Figur 4) hat einen 3/2 mal so großen Wert als das Viertel. Wenn das Zeitmaß dasselbe bleiben soll, muß also die Zahl der ♩. in der Minute 2/3 mal so groß sein als diejenige der ♩. „Träumend“ ist ♩ = 66 MM und ♩. = 44 MM. Ebenso rücken alle andern Maße um drei Stufen nach oben.

In gleicher Weise liegen die Maße, wenn Achtel-Triolen gezählt werden, um drei Stufen tiefer, als wenn man Achtel zählt. Es bleiben die acht obersten Stufen leer. Immerhin würde man also noch von „Schwer“ bis „Feierlich“ das Metronom benutzen können.

An vielen Metronomen fehlen die 230 Minutenschläge. Außer meinem eigenen, selbstgebauten, habe ich noch keins gesehen, das sie hat. Nun, — da lasse man in Gedanken die untere Stufe fort. Man ersieht übrigens aus den Zeichnungen, daß die oberen eher entbehrt werden können als die unteren. Wenn ein Metronom auch kein gleichstufig geteiltes ist, braucht man es darum doch noch nicht zum alten Eisen zu werfen. Neben der Stange steht auf dem Brett die unsinnige Bezeichnung der Zeitmaße. Die lasse man herausnehmen und durch ein schönes weißes Brett ersetzen (in der Zeichnung der Teil bis zum von oben nach unten reichenden Strich). Darauf kommt die gezeichnete Stufenleiter. Auf die Innenseite des Metronomdeckels klebe man ein Blatt Papier, darauf geschrieben steht:

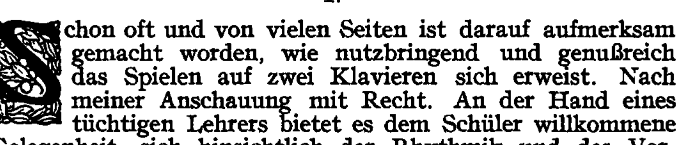
Zeitmaße: Schwer, Breit, Langsam, Träumend, Feierlich, Ruhig, Heiter, Mäßig, Leicht, Bewegt, Lebhaft, Schnell, Wild. Diese Maße entsprechen, wenn Viertel gezählt werden, den Stufen des Metronoms. Werden punktierte Viertel gezählt, so verschiebt sich alles um 3 Stufen nach oben, die Teilung beginnt oben mit „Träumend“; bei Halben Verschiebung um 5 Stufen nach oben, der erste Teilstrich bedeutet „Ruhig“; für Achtel Verschiebung um 5 Stufen nach unten, für Triolen-Achtel um 8 Stufen.

Schema: ♩ oben „Schwer“ unten „Wild“,
♩. oben „Träumend“, 𝅗𝅥 oben „Ruhig“.
♪ oben fünf leere Stufen, ♪ (Triole) oben acht leere Stufen.



Zur Literatur für zwei Klaviere.

I.



Schon oft und von vielen Seiten ist darauf aufmerksam gemacht worden, wie nutzbringend und genußreich das Spielen auf zwei Klavieren sich erweist. Nach meiner Anschauung mit Recht. An der Hand eines tüchtigen Lehrers bietet es dem Schüler willkommene Gelegenheit, sich hinsichtlich der Rhythmik und des Vortrages zu festigen und zu vervollkommnen, ohne die eigene Selbständigkeit in dem Maße aufgeben zu müssen, wie das beim Vierhändigspielen der Fall ist. Aber auch den Lehrer selbst, den reifen Musiker werden die mancherlei Klangkombinationen, welche sich aus dem Verbinden zweier Klaviere ergeben, die vielfachen Verschlingungen kontrapunktischer Kunst, nicht zuletzt die Reize pianistischer Technik in hohem Maße gefangen nehmen. Trotz dieser in die Augen springenden Vorzüge wird das Spiel auf zwei Klavieren jedoch nur wenig gepflegt. Möglich, daß die Schwierigkeit der Beschaffung zweier Instrumente hieran die Schuld trägt, die Hauptursache indes dürfte wohl in der nur spärlich vorhandenen Literatur zu suchen sein. Kein zweites Gebiet im Reiche Polyhymnias ist so schlecht bebaut wie dieses. Einige gute Stücke, verschiedene mehr oder weniger gelungene Versuche, diese Literatur zu bereichern, — das ist alles, was für das zweiklavierige Spiel, soweit es sich um Originalwerke handelt, in Betracht zu ziehen ist. Anders freilich verhält es sich mit den Bearbeitungen und Uebertragungen. Sie sind in großer Menge vorhanden und jedenfalls ist diesen, namentlich wenn moderne Orchesterwerke zur Kenntnis und Anschauung gelangen sollen, der Vorzug zu geben vor dem vierhändig-Spielen auf e i n e m Klaviere. Bei dieser Besprechung scheiden sie jedoch vollständig aus; in ihr werden jene oben erwähnten guten Stücke namhaft gemacht, die sich sonderbarerweise nicht der wünschenswerten Popularität erfreuen.

Das Spiel auf zwei Klavieren geht weit zurück, Kompositionen dafür finden sich bekanntlich schon bei *J. S. Bach* (1685—1750), dessen drei Konzerte in c moll, C dur und c moll hier zunächst genannt seien. Diese Konzerte sind „a due cembali“ und Streichorchester (zwei Violinen, Viola und Continuo) geschrieben. Wie Rust im Vorworte des 21. Jahrganges der großen Bach-Ausgabe nachweist, dürfte von ihnen nur das Konzert in C dur eine Originalschöpfung für zwei Klaviere sein, während die Konzerte No. 1 und 3 als Bearbeitungen von Konzerten für zwei Violinen zu gelten haben; das dritte beispielsweise ist die Uebertragung des bekannten Doppelkonzertes in d moll. Aufführungen dieser drei herrlichen Werke, von welchen das C dur-Konzert das bedeutendste ist, sind in den Konzertsälen sehr selten. Der Grund mag wohl darin zu suchen sein, daß ein Streichorchester nicht überall zur Verfügung steht und unsere großen Orchesterinstitute (übrigens auch die kleinen) anderen vermeintlich wichtigeren Aufgaben sich zu widmen haben, als der Pflege der Werke des urdeutschen J. S. Bach. Hierin werden die kommenden besseren Zeiten hoffentlich Wandel schaffen. Hat man sich damit abgefunden, auf das Streichorchester zu verzichten, was ohne das Werk zu verstümmeln, geschehen mag, so gewährt sowohl das Studium der beiden Solostimmen wie der (nicht öffentliche) Vortrag hohen Genuß.

Für die Aufführung im Konzertsaale dagegen ist die Zuziehung des Streichorchesters unbedingt notwendig und es würde eine arge Verkennung des Bachschen Geistes bedeuten, darauf zu verzichten. Die Söhne Johann Sebastians haben der Welt ebenfalls Werke für zwei Klaviere hinterlassen. So *Wilhelm Friedemann Bach* (1710—1784) ein ganz prächtiges Konzert (in *Es*) und eine Sonate in F dur; eine zweite Sonate in *D* ging verloren. Das Konzert ist mit Begleitung des Streichorchesters, zweier Hörner, Trompeten und Pauken geschrieben, es ist, wie Bitter sagt, ein Musikstück von höchster und bleibender Schönheit. Mit dem Versuche, zwei oder mehr Klaviere mit dem Orchester konzertieren zu lassen, war, wie wir gesehen haben, schon Joh. Sebastian vorangegangen. Aber Wilh. Friedemanns Anteil an der Ausbildung des klassischen und modernen Klavierkonzertes ist viel größer als der seines Vaters. Dies des näheren hier zu beweisen, ist nicht der Zweck der gegenwärtigen Arbeit. Genug — Friedemanns Konzert, dessen zweiter Satz ohne jede Begleitung für die beiden Solostimmen gedacht ist, wird noch heutzutage sich eines großen Erfolges erfreuen dürfen, wenn die Ausführung von Stil durchdrungen ist. Nicht minder die Sonate, die in einer Ausgabe von Johannes Brahms (1864) bei Rieter-Biedermann (Leipzig) erschienen ist. Von *C. Philipp Emanuel Bach* (1714—1788) besitzen wir zwei Konzerte für zwei Klaviere und Orchester (in *Es* und *F*), die als Vorläufer des Mozartschen Konzertes angesehen werden dürfen. Ph. Emanuels Stil ist vielleicht weniger tief und reich an großen Gedanken, als der seines bedeutenderen Bruders, dafür ist er anmutiger und glänzender. Hie und da jedoch finden sich Stellen z. B. im zweiten Satze des F dur-Konzertes, welche an Beethoven gemahnen. Sowohl das Es dur- wie

das F dur-Konzert bergen viel Schönes, eine Aufführung ohne Orchester dürfte ausgeschlossen sein, wenn dem Werke nicht Schaden zugefügt werden soll. Friedemann wie Emanuel gingen von einer anderen Auffassung vom Wesen des Konzertes aus, als ihr großer Vater, sie betonten mehr das Gegensätzliche zwischen Solo und Tutti. In diesem Wechselspiele darf einer der hervorstechendsten Reize dieser „galanten“ Kunst erblickt werden. Nach Wotquennes Katalog der Werke Ph. E. Bachs existiert von ihm außer vier kleinen Duetten für zwei Klaviere auch eine „sonatina a 2 cembali concertati 3 Trombe, Tympani, 2 Corni, 2 Flauti, 2 Oboi, Bassono, 2 Violini, Viola, Violoncello obligato e Violone (Berlin 1762)“. Dieses wunderliche Stück, das durch die Eigenart seiner Mittel Aufsehen erregt, kann jedoch nur historisches Interesse beanspruchen, für eine Aufführung im Konzertsaale wiegt es nicht schwer genug. Der sogen. Londoner Bach, *Johann Christian Bach* (1735—1782) hat eine zweisätzige Sonate (in *G*) für zwei Klaviere geschrieben, welche namentlich instruktiven Zwecken entgegenkommt. Ihr musikalischer Gehalt ist nicht eben bedeutend, „werdenden“ Pianisten mag sie jedoch nach des Tages Arbeit und Mühen zur angenehmen, nicht gerade aufregenden Erholung dienen. Zur gleichen Gattung, allerdings um mehrere Grade besser, gehören zwei Sonaten von *Muzio Clementi* (1752—1832). Beide stehen in B dur und bilden im Verein mit der eben erwähnten Sonate von Joh. Christian Bach die Vorbereitung zum Hauptwerk dieser Art in der klassischen Literatur, zu Mozarts köstlicher D dur-Sonate, von der weiterhin noch zu sprechen sein wird. Clementis Sonaten sind reizvolle Gebilde, von Anmut und lieblicher Melodik erfüllt; sie dürfen als vorzügliches Unterrichtsmaterial angesehen werden und das harte Mozartsche Urteil vom „bloßen Mechanikus, der um keinen Kreuzer Geschmack und Gefühl besäße“, wird durch sie einigermaßen widerlegt. Von einem Schüler Joh. Sebast. Bachs, *Johann Gottfried Müthel*, der an der Hauptkirche zu Riga als Organist wirkte, ist ein Duetto (Es dur) erhalten, das ohne gerade besonders genialisch zu sein, doch als gutes Stück wohl angesehen werden darf. Es ist dreisätzig und zeigt in seiner Anlage und in der Ausnützung des damals schon hoch entwickelten Instrumentes viel Bemerkenswertes. Wie C. F. Weitzmann (Geschichte des Klavierspieles) mitteilt, dürfte Müthels Duetto, das 1771 bei J. F. Hartknoch in Riga erschienen ist, vielleicht die früheste Komposition sein, auf deren Titel das nur langsam nach und nach Eingang findende Fortepiano erwähnt wird. Burney fand Müthels Arbeiten so voll von neuen Gedanken, von Anmut und Kunstfertigkeit, daß er sie unter die größten Produkte seiner Zeit rechnete. Mit diesen Werken ist die Literatur für zwei Klaviere vor Mozart, soweit sie mir bekannt geworden, erschöpft. Von *Mozart* besitzen wir für zwei Klaviere ein Konzert mit Orchester (in *Es*), eine Sonate (in *D*) und eine Fuge (c moll). Ein Konzert für drei Klaviere und Orchester (in *F*) hat Mozart selbst für zwei Klaviere eingerichtet. Das Es dur-Konzert ist ein ganz herrliches Werk, namentlich in seinem ersten Satze, und man muß sich wundern, demselben nicht öfters auf den Programmen unserer großen Orchesterkonzerte zu begegnen. Echtester Mozart auf der Höhe seiner Künstlerschaft besticht es durch wundervolle Melodik, prächtige Klangwirkungen und all die übrigen Vorzüge, welche sein Schaffen auszeichnen. Es ist etwa 1780 komponiert und verdankt offenbar dem Wunsche seine Entstehung, mit seiner Schwester zusammen zu spielen. Otto Jahn schreibt darüber: „in diesem Konzerte finden wir ein wohl gegliedertes Kunstwerk, das den eigentümlichen Bedingungen seiner Existenz entspricht, durchaus klar und wohlklingend, sauber ausgeführt, der Ausdruck einer heiteren und freien Stimmung, die besonders im letzten Satze mit frischem Humor sich behaglich und anziehend ausspricht“. Noch höher schätze ich die D dur-Sonate ein. Hier deckt sich Form und Inhalt vollkommen, sie ist ein klassisches Meisterwerk und steht unter den für diese Rubrik in Betracht kommenden Werken an erster Stelle. Im Jahre 1784 entstanden, also zur Zeit des „Figaro“, läßt sich dessen Einfluß in ihr unverkennbar nachweisen. Kaum ein zweites Werk bereitet den Ausführenden die gleiche Freude wie diese Sonate, denn die beiden Instrumente sind völlig gleichwertig behandelt, von einer Bevorzugung oder Zurücksetzung des einen kann daher nicht gesprochen werden. Der musikalische Gehalt steht in allen drei Sätzen auf einer sehr hohen Stufe, ich wüßte nicht, welchem hierin der Vorzug zu geben wäre. Und technisch bietet das Werk so viel des Interessanten, stellt so viele „Probleme“, daß die Spielfreudigkeit der Ausführenden in hohem Maße angeregt und wach erhalten wird. Aber auch bei den Hörern wird Mozarts lebensfrische Sonate stets großes Gefallen hervorrufen; die einschmeichelnde Melodik, die kunstvolle Arbeit, welche nirgends die souverän gestaltende Hand des Genies vermissen läßt, nicht zuletzt die prächtigen Klangwirkungen, all diese Vorzüge sind wohl geeignet, diesem Werke an allen Orten, denen die Empfänglichkeit für reine Kunst noch nicht verloren gegangen ist, einen Ehrenplatz zu sichern. Von hoher Schönheit durchdrungen ist auch die c moll-Fuge; wirklich staunenswert sind die Kombinationen, welche sich aus der Behandlung des prägnanten Themas in der Umkehrung, Engführung, ergeben. Doch kommt das Werk nach Seite des Klanges dem Hörer weniger entgegen als die Sonate, es wirkt etwas spröde und trocken. In ein orchestrales Gewand gekleidet würde es zweifellos gewinnen. (Die Fuge existiert übrigens als Quartett für Streichinstrumente mit einleitendem Adagio.) Vorhanden ist ferner die Skizze einer Sonate c moll für zwei Klaviere, welche ahnen läßt, welche Offenbarungen auch auf diesem Gebiete die Welt von Mozart noch zu erwarten gehabt hätte. Sein Schüler *J. N. Hummel* (1778—1837) schrieb Introduktion und Rondo, das, bei Breitkopf & Härtel erschienen, nunmehr als verschollen angesehen werden muß. **Prof. Heinrich Schwartz.**

Erwin Lendvai: „Elga“.

Oper von MARTHA v. ZOBELTITZ.

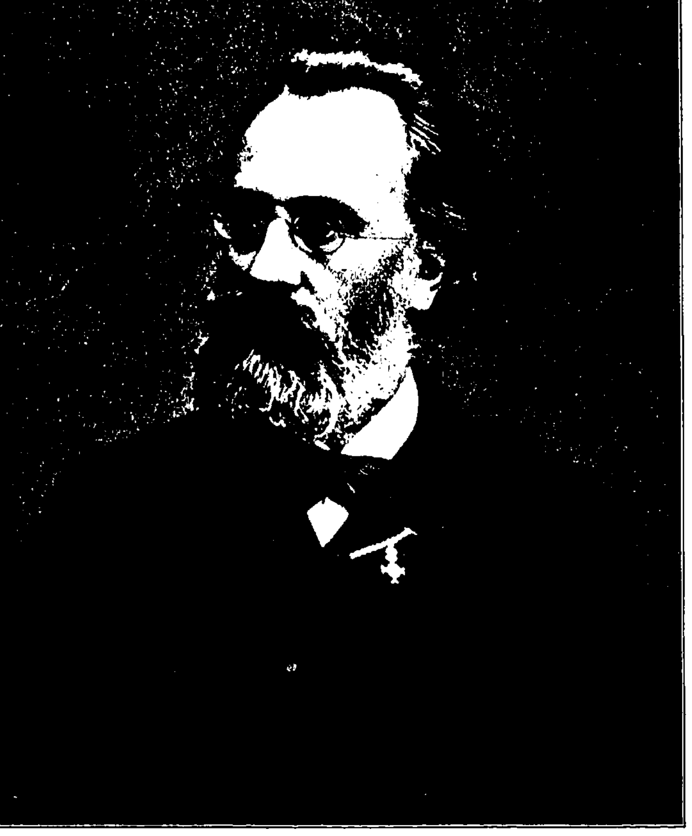
Uraufführung am Hof- und Nationaltheater in Mannheim am 5. Dezember 1916.

In einer mit feinster Kunst gefügten Novelle, die er „Das Kloster bei Sendomir“ genannt hat, erzählt *Grillparzer* nach einer als wahr überlieferten Begebenheit aus der Zeit Johann Sobieskis von Polen (1624—1696), wie zwei Ritter auf dem Wege zum Könige von der Nacht überfallen Zuflucht in einem Kloster suchen. Nach eingenommener Mahlzeit zündet ein dienender Bruder im Gemache ein Feuer an und die Fremden fragen den Alten, was er von dem herrlich gebauten Kloster zu berichten wisse. Und der Alte erzählt. Daß es die Geschichte seines eigenen traurigen Lebens ist, enthüllt sich den Horchenden erst zuletzt. Der Graf Starschenski nannte ein in jugendlicher Schönheit blühendes Weib sein eigen. Sie war die Tochter des wegen politischer Umtriebe seiner Söhne verfolgten und in bitterste Armut geratenen Starosten von Laschek, dem der Graf seine weitreichende Hilfe zuwendete, so daß er seine elende Lage zu bessern imstande war. Von Liebe zu Elga erfaßt, erbat und erhielt der Graf ihre Hand, die die Polin ihm, voll von Dankbarkeit und, wie es schien, auch voller Liebe, reichte. Ihrer Jugend hielt er ihre weltfreudigen Wünsche zugut und sein Glück schien ihm vollkommen, als Elga ihm eine Tochter gebar. Elga hatte zwei Brüder, mit denen ein Vetter in engster Verbindung stand, Oginsky. Der Schloßverwalter des Grafen berichtet diesem einmal, wie die beiden den Segen der Felder betrachten, daß ein Sendbote seiner Schwäger nachts aufs Schloß schleiche: der Herr solle auf seiner Hut sein, an Weib und Kind denken und trachten, nicht in politische Händel gegen den König verwickelt zu werden. Der Graf, empört, glaubt zuerst dem treuen Diener nicht, muß sich aber gar bald von der Wahrheit der Worte überzeugen. Er sieht in dem Mann einen Liebhaber Dortkas, der Dienerin seiner Gattin, vermag aber von dieser den Namen des ihm Entflohenen nicht zu erfahren. Aber sein Argwohn, die Angelegenheit könne für ihn eine tiefere Bedeutung haben, ist von dem Augenblicke an in Starschenski rege, als der Diener ihm gesagt hatte, der nächtliche Bote sei der Vetter Elgas, den er schon in Warschau gesehen habe. Ein Zufall bringt den Grafen der Gewißheit näher: er findet in der Hand seiner kleinen Tochter das Medaillonbild Oginskys. Doch er muß den untrüglichen Beweis von Elgas Schuld haben, reitet nach der Hauptstadt und kommt mit Oginsky zurück. Niemand weiß davon; dem Hausverwalter ist eine verhüllte und durch Knebel am Sprechen verhinderte Gestalt übergeben und auf einem einsamen Turme in Gefangenschaft gesetzt worden. Tage vergehen, ohne daß sich etwas ereignet. Wenn die Nacht gekommen, steigt der Graf zu dem Turme empor, den er erst am Morgen wieder verläßt. Einmal bemerkt die Gräfin ihren Gatten, sie erfragt den Grund der Vernachlässigung ihrer selbst. In einem mit höchster Feinheit gestalteten Gespräche geht Grillparzer nun auf sein Ziel los: er läßt die Gräfin die Eifersüchtige spielen und den Wunsch in ihr aufkeimen, den Turm selbst zu besuchen. Zwar regt sich ein unbestimmtes Angstgefühl in ihr, denn Starschenski ist am Abend zuvor „so sonderbar“ gewesen, aber zuletzt begleitet sie den Gatten. Doch bevor das geheimnisvolle Gemach beide aufnimmt, sagt ihr der Graf, daß, da sie im Begriffe stehe, ihn der Untreue zu überführen, es billig sei, daß Gefahr und Vorteil auf beiden Seiten gleich seien; Elga solle daher schwören, daß sie nie selbst das Verbrechen begangen habe, dessen sie ihn zeihe. Sie will es tun, da ruft der Graf ihr Halt zu: es sei genug. Beide betreten das Gemach. Elga vernimmt nun das von Oginsky abgelegte und niedergeschriebene Geständnis von seiner und Elgas Schuld, der das Kind entsproß. Die Gräfin

leugnet, aber Starschenski reißt den Vorhang, der das Nebengemach verdeckt, zur Seite und ruft den dort weilenden Oginsky zur Bekräftigung der Wahrheit auf, ihn zum Zweikampfe auffordernd. Wie jedoch die Gräfin entweichen will, benutzt auch der schon früher feige genannte Oginsky die Gelegenheit zur Flucht. Elga hat den Weg ins Freie nicht finden können. Der Graf sichert ihr nun das Leben zu, wenn sie ihr Kind, das nicht auch das seine ist, töte. Elga ist dazu bereit. Diesen Zug einer schimpflichen Selbstsucht wollte der Graf enthüllt sehen; er selbst wird nun zum Richter und Elga fällt, von seinem Schwerte durchbohrt.

Wer sich in diese Novelle des großen Dichters hineingelesen hat, der wird nicht müde werden, die strenge Folgerichtigkeit ihres Aufbaues zu bewundern, er mag den Inhalt noch so grausam und selbst abstoßend finden. Daß Grillparzer den Stoff in dieser und nicht in der Form eines Dramas bearbeitete, ist leicht zu verstehen. Ein Drama hätte die Preisgabe mancher Einzelheit und eine andere Motivierung verlangt.

Nach dieser Vorlage hat 1896 *Gerhard Hauptmann* eine dramatische Dichtung geschaffen, die er wenige Jahre darauf veröffentlichte. Wer sie mit Grillparzers Werk vergleicht, wird der Novelle den Vorzug geben, aber anerkennen müssen, daß Hauptmann seine Arbeit in kräftigen und geschickten Strichen gehalten und einiges getan hat, Elgas Gestalt uns psychologisch, menschlich, näher zu bringen, als es die bloße Umgruppierung der Vorgänge bei Grillparzer ermöglicht haben würde. Er läßt Elga der Mutter des Grafen von sich erzählen, wie sie als Kind schon gerne auf hohe Berge gestiegen sei, um der Sonne, dem Himmel oder Gott näher zu sein. Dies Sehnsuchtsgefühl nach dem Neuen und Fernen gibt den Ausgangspunkt zur Beurteilung ihres Wesens ab und mildert wenigstens in etwas das Verhalten Elgas dem Gatten gegenüber: ihr Weg muß auf und ab führen; die Gefahr, die darin liegt, reizt sie: „der Tod geht einem zur Seite, fast sichtbarlich und jagt einen immer tiefer ins Leben: hie kalt, hie heiß, hie Grausen, hie Glück". Das ist der Schlüssel für Elgas Art bei Hauptmann. Sie erliegt der dämonischen Gewalt einer sie völlig beherrschenden Kraft.



[Joseph Vockner.

Alles das hat für *Martha v. Zobeltitz* keine Bedeutung gehabt. Ihr ist wohl der Gedanke an ein brauchbares Kinothema gekommen, aber sie hat an dessen Stelle (vielleicht, weil sie erfuhr, daß ein anderer ihr schon zuvorgekommen war) leider einen Operntext „gedichtet"[1]. Dieser kann als Musterbeispiel einer rücksichtslosen Verschandelung eines Dichtwerkes gelten. Alles, was die beiden Vorlagen an Feinem, Gutem und Wohlmotiviertem enthalten, hat sie erbarmungslos um des Effektes willen weggestrichen, hat sich den Kuckuck um irgend welche Psychologie gekümmert, aus Elga eine ekelhafte Dirne, die nur sich selbst liebt, gemacht und den Grafen fast zum Trottel entwürdigt, von dem kein Mensch mit gesunden Sinnen begreifen kann, wie er einer solchen nichts, aber auch rein gar nichts von inneren Werten besitzenden Frau ins Garn gehen konnte. Elga ist nichts weiter als Nietzsches blonde Bestie, ein Typus, den Hartleben einmal sehr geschickt in einer Kellnerin getroffen hat.

Gewiß: Ehen wie die zwischen dem Grafen und Elga kommen im Leben vor. Aber was geht das die Kunst an? Hätte sie nicht andere Aufgaben zu erfüllen als die, das Leben abzuschreiben, so brauchten wir ihrer wirklich nicht. Ich meine das Leben, wie es sich dem oberflächlichen Beschauer zeigt, als Erscheinung nackter Tatsachen. Was wir im Drama zu erfahren begehren, sind die Motive des Handelns, die Verkettung der Geschehnisse, den Aufbau der Handlung aus der Charakteranlage der Menschen.

An und für sich war es ganz gewiß nicht notwendig, auf dies Opernbuch ausführlich zu sprechen zu kommen, allein ich wollte zeigen, auf welchem Wege wir uns mit unserer Operndichtung dieser Art befinden: auf dem zu einer in völlig unkünstlerischer Weise jedes seelische Moment als Triebkraft der Handlung ausschaltenden Kinoscheinkunst. Wir alle sollten die Augen offen halten, daß diese Afterkunst nicht noch mehr einreiße; Schaden hat sie schon genug angerichtet und wird ihn weiter anrichten, weil derlei innerlich armselige Ware immer den Beifall der Menge, sei sie hoch oder niedrig geboren, finden wird.

Der Komponist der Oper war bisher trotz einer Reihe von Arbeiten, die den Weg in die Oeffentlichkeit gefunden haben, nicht sonderlich bekannt. *Erwin Lendvai* ist 1882 zu Raab in Ungarn geboren, wurde von seinem Landsmann Kößler und Puccini unterrichtet und ist seit einiger Zeit, nachdem er in Hellerau an der Dalcroze-Schule und in Frankfurt am Hochschen Konservatorium tätig gewesen war, in Berlin ansässig. Er hat bisher einiges an Orchester- und Kammerwerken, Chöre und Lieder und auch Orgelstücke geschrieben. — „Elga" ist seine erste Oper. Ihre Entstehungszeit fällt, wie es heißt, noch vor den Krieg.

Die Aufnahme durch das Publikum war eine überaus warme. Daraus irgend welche Rückschlüsse auf den Wert der Partitur ziehen zu wollen, wäre grundverkehrt. Was an der Musik sofort eingeht, ist ein Kinderlied, das der Graf singt, und allenfalls noch die traurige Weise Elgas vor dem Spiegel ihres Gemaches. Alles andere läßt jede unmittelbare Wirkung vermissen. Nicht weil es reine Verstandesmusik wäre, aber weil es bald aus unzweifelhaft echtem Fühlen, bald aber als Niederschlag reflektierender und kombinierender Tätigkeit eines sonderbare Wege gehenden Intellektes erscheint, der peinlich genau und in der Hauptsache konsequent Anderes, Neues sucht, auch selbst den Verlockungen Straußischer Orchesterpracht nicht erliegt und es doch letzten Endes zu keiner überzeugenden Eigensprache bringt. Die geschlossene alte Form spielt, wie schon angedeutet, nur eine unbedeutende Nebenrolle in der Oper. Lendvai wollte éin Musikdrama, aber eines ohne Leitmotive, schreiben. Man darf immerhin annehmen, daß ein Tonsetzer von großem Können mit Hilfe der Wagnerschen Satztechnik da etwas Bedeutsames hätte schaffen können, da die Entwickelung der Geschehnisse eine Möglichkeit zu vielfacher Umdeutung der Motive geboten haben würde. Aber Lendvai hat daran nicht gedacht, er hat die einzelne Szene, das besondere Bild im Auge behalten, es in eine in sich abgeschlossene Musik gekleidet. Dagegen wäre ganz und gar nichts zu sagen, wäre seine Erfindungs- und Gestaltungskraft eine große, vermöchte seine Musiksprache in zwingender Weise zu charakterisieren und den Verlauf der Szenen so mit der Musik zu begleiten und wo nötig zu steigern, daß wir innerlich mitgerissen würden, diese Steigerung in uns erleben könnten. Aber das ist nicht der Fall. Seine Musiksprache deckt sich selbstverständlich mit den einzelnen Szenen, allein sie erschöpft sie nicht. Der Grundverschiedenheit der führenden Charaktere war sich Lendvai wohl bewußt, wie man daraus ersieht, daß er den Grafen vielfach in rein melodischen Wendungen singen läßt, die eine gewisse Biederkeit des Empfindens ausstrahlen, und daß er für Elgas Wesen nach scharfen dissonierenden Gängen, einem kurzen prägnanten Ausdrucke sucht. Freilich ohne ihn recht zu finden. Wenigstens da nicht, wo die Gestalten aufeinander platzen: da geht alles, was Lendvai sich zu verwenden vorgenommen, in der Tonflut eines Allgemeinausdruckes unter. Ist es uns hier und da auch, als ob ein echtes

---

[1] Hauptmanns Dichtung liegt auch der Oper „Der Mönch von Sendomir" von *Alfred Lorentz* (Karlsruhe 1907) zugrunde. Auch der Russe *Lvovski* hat den gleichen Stoff musikdramatisch behandelt.

und tiefes Gefühl plötzlich in der Musik aufblitze: es bleibt beim Scheine: das natürliche Musikempfinden wird sofort wieder von einer das Einzelne nicht mehr beachtenden Reflexion abgelöst. Das und das Fehlen innerer Steigerung macht Lendvais Musik auf die Dauer eintönig, ein Eindruck, zu dem auch noch die sonderbare Idee beiträgt, neben dem Streicherchor ein Solostreichquartett herlaufen zu lassen. Damit war von vorneherein die Gefahr gegeben, Lendvai werde sich in Klangeinseitigkeiten verlieren, die er sonst auch in bezug auf die, wenn auch moderne Harmonik nicht sucht. Daß diese Einseitigkeit nicht nach der sentimentalen Seite hin geschehen ist, bleibt anzuerkennen. Aber die Gefahr, mit weichen Saitenklängen zu charakterisieren, wo plastischer Gefühlsausdruck geboten gewesen wäre, diese Gefahr hat der Komponist leider doch nicht ganz umgangen. Ich meine die Szene, da der Graf der Mutter von seinem Glücke spricht. Wie hätte da die Musik aufblühen müssen, sollten wir an sie und ihre innere Notwendigkeit glauben, wie hätte sie in flimmernder Sinnlichkeit aufleuchten sollen, als Elga in der Nacht den Besuch Oginsky empfängt, wie hätte sich die abschließende Szene zu wuchtiger, unerbittlicher Tragik steigern lassen können! Was Lendvai schrieb, ist nur eine nicht ungeschickte, aber mit Ausnahme einiger Gewaltausbrüche unbefriedigende Untermalung geworden.

Die *Mannheimer Uraufführung* war im ganzen zu loben. Daß die Besetzung der führenden Rolle mit der ehemaligen Münchener Schauspielerin *Hertha Ruß* ein Mißgriff war, bleibt zu bedauern: die Dame genügte darstellerisch, stimmlich aber durchaus nicht. Kapellmeister *Lederer* leitete die Vorstellung in sicherer und straffer Weise. Die Bühnenausstattung verriet vornehmen Geschmack. *—r.*

Wilhelm Kienzl: „Das Testament".

Musikalische Komödie in zwei Aufzügen.

Seit dem großen Erfolge des „Evangelimann" sind zwanzig Jahre vergangen. Sie haben dem als Schriftsteller und Komponisten gleich geschätzten heimischen Autor keinen zweiten ebenbürtigen gebracht. Weder mit Don Quichotes spanischem Tiefsinn, noch mit dem „sterbenden Rokoko", das der „Kuhreigen" in der anmutig-gemütvollen Art ehrlich-deutscher Volksmusik nicht eben stilecht, aber doch wirksam geschildert hatte. Aus fremden Fernen ging es nun heim, in die steirischen Berge, und der Wiener Volksoper ist, wie der „Kuhreigen", auch diese Uraufführung anvertraut worden.

In Fopphausen, einem steirischen Schilda, hat der reiche Bürgermeister das unwahrscheinlichste Testament errichtet und sein ganzes Hab und Gut seinen lieben Mitbürgern vermacht. Unser Schildbürgermeister sieht sich geliebt und geehrt, „um seines W e r t e s willen", wie er vermeint und wie die anderen in etwas anderem Sinne verstehen. Bis zwei spaßhafte Intriganten, die als Testamentszeugen die einzigen weinenden Nichterben sind, beschließen, ihm die Augen zu öffnen und gleichzeitig in Form einer Wette aus der künftigen Erbschaft etwas für die eigene Tasche zu retten. Die zwei, der Bader und der „Gaderer" — (wenn man nur wüßte, was für ein Vogel das ist?) — benützen das Bleigießen am Fastnachtsdienstag, um dem Alten den Tod zu prophezeien, und reden ihm zu, „zum Schein zu sterben", um zu erfahren, daß er lauter falsche Freunde habe. Und das Unglaubliche geschieht. Er macht ein neues Testament, enterbt seine Erben, testiert — wie es bei steirischen Bauern schon Sitte sein soll! — alles dem — Staate, und verkriecht sich für sechs volle Tage in einem Wandverschlag. Die Verschworenen arrangieren alles so, daß ein Selbstmord glaubhaft wird und der Bürgermeister wird richtig für tot gehalten. Folgen die üblichen Bräuche, nicht zuletzt ein ausgiebiger Leichenschmaus im Trauerhause, wobei in Erwartung der Erbschaft in fröhlichster Weinlaune der Tote, der es gerne zuhört, gepriesen und — leben gelassen wird. Bis der Notar erscheint, das neue Testament verliest und damit die größte Wut der gefoppten Fopphausener entfesselt. Schimpf und Verleumdung regnet auf den Verstorbenen, der schließlich empört im Leichenhemde aus dem Verschlag vorstürzt und die ganze Gesellschaft zur Tür hinauspeitscht. Um gleich darauf aus einer verlorenen Wette tiefsinnige, „wahn"volle, ja lebensüberdrüssige Schlüsse zu ziehen und endlich durch den Liebesgesang seiner Ziehtochter, die er noch kurz zuvor ihrem Burschen verweigert hat, doch wieder zu menschlicheren Gesinnungen bekehrt ein drittes Testament zu verfassen, das dem Liebespaar sein wohlverdientes Glück bringt und hoffentlich nicht mehr geändert werden wird. Kuckucksuhr und Amselschlag bemühen sich um einen stimmungsvollen Ausklang, wobei zu wünschen ist, daß der achtmalige Kuckucksruf, unbekümmert um den Aberglauben des Volkes, nichts für die Lebensdauer des Werkes prophezeit haben will. . . .

Diese Anekdote, mehr ist es ja nicht, soll einer Erzählung *Roseggers*, dem auch die Oper gewidmet ist, entnommen, allerdings aber wesentlich verändert worden sein. Jedenfalls pflegen Roseggers Bauern lustiger und echter zu sein. Sieht man von den Volksszenen ab, die mit den derben G'stanzeln der Fastnachtsszene und dem einfältig-frommen Begräbnisgesang echte Naturlaute des Volkes bringen, so sind diese Bauern lauter verkleidete Meistersinger, und vor allen der Bürgermeister ein richtiger Bürgermeistersinger. Wie tragisch, weniger steirisch als *Sachs*isch, er einen Fastnachtsscherz nimmt, anstatt wie Verdis Falstaff fröhlich und überlegen zu resümieren: „lauter Gefoppte", was sich in Fopphausen besonders gut gemacht hätte. Wie verstiegen so ein Florian und ein Vronele ihre Liebe äußern müssen: „Hab ich dich wieder — bist du's wirklich", Tristan, Tristan — nein: Florian! Oder: „fühlst du den Zephir die Wange dir streicheln . . ." Ich bezweifle, daß ein steirischer Bauer jemals einen Zephir gefühlt habe. Und wie dürftig ist es um den Humor der Sache bestellt, der aus Totenkerzen, Leichenhemden, Särgen und Totengräbern eine nichts weniger als erquickliche Lustigkeit schöpft, parodistisch übertreibt, wo's nichts zu lachen gibt. Ein Fastnachtsscherz wird ernst, ein Sterbefall komisch genommen! —

Die Musik zu diesem Texte entspricht ihm, indem sie seine Stilschwankungen getreulich mitmacht und Aussee neben Nürnberg setzt. Diese Oper wäre nur volksmäßig zu gestalten gewesen, als Singspiel auf gesungene Melodie gestellt. Wagnerscher Sprechgesang, internationale Walzer (bald wienerisch, bald französisch) und Schnadahüpfeln geben keine sehr gute Mischung. Auch musikalisch sind aber die volkstümlichen Szenen, besonders die Fastnacht mit einer ulkigen Kapuzinerpredigt und dem Bleigießen, am besten gelungen und haben die Frische der Erfindung sichtlich gefördert. Die parodistischen Einfälle zur Begräbnisfeier, die Charakteristik einer Totengräberszene sind, soweit man Geschmack daran findet, nicht übel gelungen, jedenfalls aber weit über Gebühr ausgedehnt und übertrieben. Im übrigen ist die Erfindung nicht auf der Höhe früherer Werke. Die lustigen Partien des Werkes leiden unter dem Mangel gesungener Melodie, da die Singstimme in reinen Orchestersätzen oft wie unnötig eingefügt klingt. Zu loben, wie stets bei *Kienzl*, ist die sichere und theatergemäß straffe Führung der Szene, die stimmungsvollen Aktschlüsse, das immer wirksam gesetzte Orchester eines Meisters, der sein Handwerk versteht und es vornehm und ehrlich betreibt. Es ist nichts Falsches an diesem bedeutenden, gut österreichischen Künstler, und die Wärme, die so mancher Stelle und besonders der Schlußszene entströmt, verbürgt uns, daß dieses „Testament", das seine Freunde, ungleich seinem Bürgermeister, nicht allzu reichlich bedacht hat, nicht sein letztes Wort bleiben wird und er glücklicherweise ferne davon ist, sich wie dieser auf das — Ausgeding zurückzuziehen!

Die Volksoper brachte eine vortreffliche Aufführung zuwege. Regie: Herr Direktor *Simons*, musikalische Leitung: Herr *Grümmer*, von den Sängern besonders die Damen *Wühler* und *Salinger*, die Herren *Manowarda*, *Bandler* und *Ludwig* sehr zu loben. Der anwesende Dichter-Komponist wurde stürmisch und herzlich gefeiert.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann (Wien).



Bochum i. W. Schon während der ersten beiden Monate des diesjährigen Kriegs-Konzertwinters hat sich das Bochumer Kunstleben recht rege betätigt. Die erste Veranstaltung des *Musikvereins* wurde mit Mozarts Ouvertüre zur Zauberflöte verheißungsvoll eingeleitet. Anschließend bot Königl. Musikdirektor *Arno Schütze* mancherlei Orchesterkompositionen aus Wagners Werken. Kammersänger *Bruno Bergmanns* Gaben (Arie aus Webers Euryanthe und Wotans Abschied) erwiesen sich als feingeprägte Leistungen, wenn man auch die Uebertragung szenischer Bruchstücke in den Konzertsaal nicht billigen kann. Das von Arno Schütze gespielte erste Klavierkonzert von Brahms fesselte durch die großzügige Art seiner Wiedergabe. Herr *Hoehn* übte die Orchesterführung in sicherer Hand. Im zweiten Konzert bescherte uns das *Klingler-Quartett* (Berlin) einen Kammermusikabend: Streichquartette von Haydn (No. 4 B dur), Mozart (No. 1 G dur) und Beethoven (op. 59 No. 2). —

Dem Dortmunder Philharmonischen Orchester verdankten wir die Veranstaltung eines Wagner-Abends im Stadttheater. Prof. *Hüttner* brachte hier im Verein mit *Heinrich Knote* (München) Teile aus dem Nibelungenring und den Meistersingern. — Einen orientalischen Abend gaben Lehrer *Schmiedeknecht* und Konservatoriumslehrer *Hoelling*, die beide den Kammersänger *Veldkamp* (Frankfurt) nach Bochum verpflichtet hatten. Ein erläuternder Vortrag unterstützte recht vorteilhaft das Verständnis der morgenländischen Ritualweisen, sowie auch der türkischen, arabischen und persischen Volksgesänge. Eine von Herrn Schmiedeknecht komponierte türkische Romanze, ein Hirtenidyll, für Cello gefiel durch die feine Zeichnung der melodischen Linie. — Am Bußtag sang erstmals der Luther-Kirchenchor unter der umsichtigen Leitung von Seminarmusiklehrer *Schneck* vor der Oeffentlichkeit. Er verhalf namentlich der altkirchlichen Satzkunst mit Weisen von Prätorius, Arcadelt und Calvisius zu Ehren. Als wertvollstes Werk aus neuerer Zeit bot er Zingels 121. Psalm. Den gleichen kirchlichen Feiertag benutzte auch der Christuskirchenchor unter Musikdirektor *Rud. Hoffmanns* Führung zur Veranstaltung eines Konzerts. Durch die Wiedergabe der Symphonie „Sacra" von Schütz, eines selten gehörten Werkes, erwarb er sich großes Verdienst. In der Kantate „Gott wird abwischen alle Tränen" von Koch stand er auf der Höhe seines Könnens. — Zum Besten der Armen in hiesiger Gemeinde konzertierte das *Victorsche Frauenquartett* (Bremen) in einer Weise, die auch die verwöhntesten Ansprüche befriedigte. Den Klaviergaben des Zweigestirns (Frau Schultze-Münzner und Herr Victor) lauschte man mit Andacht. — Das zehnjährige Bestehen des Doppelquartetts „Excelsior" (Leitung W. Korte) bot Gelegenheit zur Veranstaltung eines Hauskonzerts, bei dem Prof. *Grützmacher* (Köln) als Cellist, Konzertsänger *Stallknecht* (Essen), Pianist *Reuber* (Elberfeld) und Ingenieur *Lebius* (Bochum) als Rezitator mitwirkten. — Während des Herbstkonzerts der „Sängervereinigung" stand Hegars „Totenvolk" im Mittelpunkt des Interesses. Musikdirektor *Geyr* (Essen) hatte das schwierige Chorwerk dramatisch bewegt, fein empfunden und tonlich sicher zum Klingen gebracht. Musikdirektor *Merkert* steuerte zur Vortragsfolge wertvolle Orchesterkompositionen bekannter Meister bei. — Im *Stadttheater* müssen wir uns zurzeit mit Gastspielen der Essener Bühne unter Dr. *Johannes Maurachs* Oberleitung behelfen. Bislang wurden folgende Opern aufgeführt: Fidelio, Postillon von Lonjumeau und Carmen. Jedesmal war das Haus schon lange vor dem eigentlichen Aufführungstag ausverkauft, gewiß ein beredtes Zeugnis für das große Sehnen im Ruhrkohlenrevier nach literarisch wie musikalisch wertvoller Unterhaltungskost. Neben den Kapellmeistern *Drost* und *Schmid-Carstens* hatten bedeutenden Anteil am Erfolg Oberspielleiter Schäffer, sowie die Herren Verheyen, Siewert, Hieber, Gerhart, de Leeuwe und die Damen v. Fangh, Hösl, Jansen, Hirschmann. *Max Voigt.*

*

Kassel. Als zweite Uraufführung der Spielzeit brachte das Hoftheater die romantische Oper *„Die Rose der Alhambra"* von Professor *Ernst Hoebel*, der in hiesigen musikalischen Kreisen als Kritiker und Musiktheoretiker einen guten Ruf genießt. Das Textbuch rührt von Hermann Kuno her und behandelt eine von Washington Irving erzählte Sage der Alhambra. Ein gern benutztes und immer recht dankbares Motiv, nämlich die Macht der Musik zu schildern, ist auch der Leitgedanke dieser Oper. Jacinta, eine wegen ihrer Schönheit „Rose der Alhambra" benannte junge Spanierin, welche in den Besitz der Wunderlaute einer von ihr erlösten verwunschenen Prinzessin gelangte, befreit durch den Zauber ihres Gesanges den König Philipp V. von den bösen Geistern, die seinen Sinn umstrickt hielten, und gibt ihn so der Königin und seinem Lande wieder. In diese Handlung, welche sich einfach und klar aufbaut, spielt natürlich eine Liebesgeschichte hinein, und auch an dem Prinzip des Bösen, vertreten durch des Königs Günstling Farinelli, fehlt es nicht. — Im Gegensatz zu vielen neuzeitlichen Opern und Musikdramen mit ihren nervenfolternden, düstern Vorgängen trägt Hoebels Oper einen anmutigen und liebenswürdigen Charakter. In der sehr geschickt gewählten Instrumentierung zeigt sich der Tondichter in den Ausdrucksmitteln des modernen Orchesters wohlbewandert; auch verwendet er charakteristische Leitmotive, aber in der Hauptsache ist es ihm darum zu tun, das melodische Element in seine Rechte treten zu lassen. Und das ist ihm in vielen Nummern, die zum großen Teil geschlossene Form tragen, wohlgelungen. Weist die Art seiner Vertonung im allgemeinen auch gerade keine scharf ausgeprägte Eigenart auf, so erfreut die Melodiebildung durch gute Erfindung und Wohlklang. Besonders dankbare Aufgaben bieten die sehr sanglich geschriebenen Rollen des Liebespaars Fernando und Jacinta. Die Neuheit erfuhr eine vorzügliche Wiedergabe, um deren musikalische Leitung Herr Hofkapellmeister *Laugs* sich verdient machte, während die stimmungsvolle Inszenierung Regisseur *Beyer* zu danken ist. Frau *v. d. Osten* gab der Titelrolle eine poetische Verkörperung, und ihr Gegenspieler Herr *Windgassen* sang ebenso tonschön wie empfindungsvoll. Als wahnumdüsterter König, der musikalisch besonders treffend gezeichnet ist, bot Herr *Stern* eine eindrucksvolle Leistung. Den Intriganten Farinelli gab Herr *Groß* mit scharfer Charakteristik. Die Oper fand eine sehr beifällige Aufnahme und brachte dem Tondichter und Textverfasser (auch Kasselaner) reiche Ehrungen. *Th. Iber.*

*

Kiel. Im zweiten Konzert der Liedertafel führte *Felix Woyrsch* seine Hamlet-Ouvertüre auf. Der arme Hamlet, er ist nun einmal kein Held und hat weder Lust am Manne noch am Weibe, was ihm die Herren Rosenkranz und Güldenstern in Publikum und Presse gern bestätigen. Woyrsch ist ein großer Könner, hier aber scheiterte er, wie so viele vor ihm, an der Gedanken Blässe und behalf sich mit Gemeinplätzen und Absonderlichkeiten. Was Kunst und Können vermag zeigte dagegen *Xaver Scharwenka* in seinem neuesten, vierten Klavierkonzert in f moll. Ernstes Führen in den beiden Ecksätzen, in dem Intermezzo lustiges Fabulieren, alles in allem ein Meisterwerk klassischer Schule. Der Rest des Programms war Brahms gewidmet. Hofkonzertmeister *Havemann* aus Dresden spielte das Violinkonzert. Alle Achtung vor dem Künstler und seiner Leistung; aber es fehlte doch manchmal das sichere Zusammenspiel mit dem Orchester und jene suggestive rhythmische Kraft, die den Zuhörer zur unbedingten Anerkennung seines Meisters zwingt. Die D dur-Symphonie unter Neubecks kluger Leitung machte den Beschluß. — In einem gewissen Gegensatz zu den modernen Programmen der Liedertafel-Konzerte stehen die Darbietungen des Vereins der Musikfreunde, klassische Konzertmusik geleitet von auswärtigen Dirigenten. Selbstverständlich werden den leitenden Herren auch einige Konzessionen gemacht, und so durfte *Paul Scheinpflug* uns in dem ersten Konzert seine Lustspiel-Ouvertüre vorführen, während in dem zweiten *S. v. Hausegger* sich diesmal die Brahmssche c moll-Symphonie ausgebeten hatte. Scheinpflug hat sich mit dem Shakespeareschen Lustspiel besser abgefunden als Woyrsch mit der Tragödie. Lustige Geister, Narren und Tölpel und pathetische, etwas wohlweise Fürsten sind musikalisch gut charakterisiert. Aber auch, wer von dem Titel des Stückes nichts weiß, freut sich an dem melodiösen, vortrefflich instrumentierten Werke. Einen großen Erfolg errang auch Hausegger als Brahms-Interpret. Weniger gefiel mir Beethovens Vierte. Sie wird vielfach als nicht ebenbürtig angesehen, aber schnelles Tempo und sorgloses Dahingleiten à la Mendelssohn bringen sie auch nicht zu höheren Ehren. Erheblich mehr hat mir Scheinpflug als Beethoven-Dirigent zugesagt. — Im Theater gab es diesen Winter als Neuigkeit „Die toten Augen" von *d'Albert*. Herr *Bergmann* (Arcesius) war in Maske, Spiel und Gesang gleich gut. Frau *Alving* (Myrtoklé) ist eine routinierte Sängerin mit nicht mehr ganz intakter Stimme. Frau *Lorentz-Höllischer*, die als büßende Maria von Magdala erheblich stimmberechtigter ist in der jungen Christengemeinde als die heidnische Korintherin, suchte ihr den Rang streitig zu machen. Sie sang die Parabel vom verlorenen Schäfchen und damit das eine Hauptmotiv der Oper ebensogut wie Myrtoklé, das andere von der armen, kleinen, blinden Psyche. Der äußere Erfolg war — nach der dritten Vorstellung — gering, der Besuch schwach. Wagners Ring war angekündigt und dessen Konkurrenz verträgt kein anderer Theater- und Geschäftsmann. *Prof. Bessell.*

*

Koburg. Ein über Koburgs Grenzen weit hinaus bekannter Musiklehrer, Lieder- und Opernkomponist, Hofkapellmeister *August Langert*, feierte, wie schon berichtet, in großer Rüstigkeit und Frische seinen 80. Geburtstag. Das Herzogl. Hoftheater hat es sich nicht nehmen lassen, den um Koburgs Musikleben und besonders um das Hoftheater, dem er von 1873 bis 1897 als Kapellmeister vorstand, so verdienstvollen Mann in schönster Weise zu ehren. Man brachte unter liebevollster Einstudierung eines seiner bedeutendsten Opernwerke „Die Camisarden" mit sehr großem Erfolge nach einer Pause von über 20 Jahren zur Aufführung. Von Langerts recht bedeutenden und wertvollen Opern hat man seit den 80er Jahren außer dem „Dornröschen" nichts mehr gehört. Verstaubt und vergilbt, vergessen. Wie schade und wie unrecht, daß man so alte, aber wirklich sehr gute Musik dem Publikum vorenthalten hat. In unserer Zeit der „Modernen" und „Uebermodernen" tut alte gute Musik doppelt not und wohl, man sehnt sich danach; und da bieten Langerts Opern dem Ohr, dem Gemüte erhebenden und erquickenden Genuß. Langert steht in den Bahnen der einfachen, aber strengen Harmonik und ist überaus glücklich in der Erfindung herrlicher Melodien. Gerade „Die Camisarden" zeichnen sich aus durch eine unendliche Fülle prächtiger

Melodien, tonschöner Ensemblesätze und gesunder Chöre. Mit einfachen und schönen Mitteln bleibt der Komponist durchaus wirksam zugleich mit dem wirklich guten Textbuch, das eine reine, edle Handlung bietet. Tiefreligiös, ergreifend in der allgewaltigen, versöhnenden Macht reiner Menschenliebe bildet das Drama einen wirksamen Gegensatz zu den „Hugenotten", dort wie hier der ähnliche Stoff. Mag dem und jenem auch manches vielleicht veraltet erscheinen, so bietet das Werk an durchaus guter Musik namentlich für das breitere Publikum sehr viel Schönes; aber auch der Musikverständige dürfte in vielen fesselnden Einzelheiten auf seine Rechnung kommen. Die prachtvolle, vom Komponisten selbst vorbereitete und geleitete Aufführung hat gezeigt, wie sehr das Werk hinreißen kann. Es ist gut, sehr viel besser als vieles Neue, und darum wolle man ihm und dem „Recht der Lebenden" Genüge tun und diese Oper, sowie auch „Des Sängers Fluch" und andere Langertsche Kompositionen, zu ständigen Repertoirestücken nicht nur bei uns, sondern auch an anderen Bühnen erwählen. Die Aufgabe ist für Sänger und Musiker äußerst dankbar und lohnend. Und einem alten, bescheidenen, ernsten Meister, dem das Leben hart mitgespielt hat, würde an seinem Lebensabend verdiente Würdigung zuteil. Man ehre deutsche Meister und folge Koburgs Beispiel nach!

*

M.-Gladbach. Trotz vieler Schwierigkeiten konnten auch hier die regelmäßigen großen Abonnementskonzerte unter Leitung Hans Gelbkes durchgeführt werden, sämtlich unter großer Beteiligung, wie sie sonst nur vor dem Kriege zu sein pflegte. Ein Abend mit (Manuskript-) Kompositionen Max Antons, unter Mitwirkung von Elly Ney-van Hoogstraten, eröffnete die Konzertfolge. Im *I. Symphoniekonzert* (mit Lotte Hegyesi, Berlin) gelangten zur Aufführung Haydns Cellokonzert, Bach-Regers Orchestersuite, Mozart-Steinbach: Deutsche Tänze für Orchester und Glucks Iphigenien-Ouvertüre. Das *I. Cäciliakonzert* brachte Beethovens VIII. Symphonie, Bruchs Heldenfeier für Chor und Orchester, Mozarts A dur-Violinkonzert (Josef Szigeti, Budapest), Regers: An die Hoffnung (Kammersängerin Erler-Schnaudt), das *II. Symphoniekonzert* Mahlers IV. Symphonie (Sopransolo: Emmy Pott, Köln), Regers Vaterländische Ouvertüre, Xaver Scharwenkas IV. Klavierkonzert mit dem Komponisten am Klavier. Das *II. Cäciliakonzert:* Händels Josua mit den Damen: Emma Bellwidt, Minnie Haller, H. Kühlborn und G. Nieratzky aus Frankfurt, sowie mit Dr. Kreuzhage (Duisburg) am Cembalo und mit Hugo Holz an der Orgel. Das *III. Symphoniekonzert* war ein geistliches Orgelkonzert, in dem Gräfin Nono Hoensbroech Gesänge und Hans Gelbke Orgelkompositionen von Bach und Mendelssohn vortrugen.

*

Basel. Beethovens Große Fuge, op. 133 für Streichorchester, fand am 4. November, *d'Alberts* h moll-Klavierkonzert (mit *Edwin Fischer* aus Basel-Berlin), *J. S. Bachs* Violinkonzert E dur (mit Konzertmeister *Fritz Hirt* aus Basel) am 18. November und 2. Dezember erfreuliche Wiedergabe. *Kläre Dux* aus Berlin und *Marie Louise Debogis* aus Genf vertraten den Bel canto mit Mozart und Gluck. In der Kammermusik (Hirt, Krüger, Küchler, Treichler) kam *Max Reger* mit dem d moll-Quartett, *Arnold Schönbergs* „Verklärte Nacht", Sextett für Streicher, *Hans Huber*, Cellosonate, zu Worte. — Die *Reger-Feier* des „Gesangvereins" mit dem „*Einsiedler*" op. 144 a und der Orgelfantasie „*Wachet auf*" (Münsterorganist *Adolf Hamm*) und *Brahms*' „*Requiem*" kam unter anderem auch den deutschen internierten Studenten zugut. Das Orchester brachte in seinem Reger-Konzert die *Hiller-Variationen*, das *Violinkonzert* (*Adolf Busch-Wien*) und den *Symphonischen Prolog* des früh Vollendeten. Die Musikschule ehrte ihn mit einer Matinee und einem Kammermusikprogramm. *Schillings*' „*Mona Lisa*" kam im Stadttheater zu musikalisch tüchtiger Darstellung. Eine neue Symphonie *Laubers* in c moll brachte der 18. November (Direktion: *Hermann Suter*). *H. B.*



— *Hermann Protze*, der sich als Orgel- und Harmoniumvirtuos und durch sein Unterrichtswerk für Harmonium in der Musikwelt einen Namen gemacht hat, vollendete am 26. Oktober sein 50. Lebensjahr.

— Musikschriftsteller und Komponist Dr. *Bruno Studeny*, dessen Tod auf dem Schlachtfeld gemeldet wurde, ist glücklicherweise nicht gefallen. Der Künstler befindet sich in Kriegsgefangenschaft.

— *Philipp Rüfer* hat die Partitur seiner dreiaktigen Oper „*Merlin*" in der Originalhandschrift der Königl. Bibliothek zum Geschenke gemacht. Das Werk wurde 1887 im Königl. Opernhause zu Berlin zum ersten Male aufgeführt.

— *Walter Niemanns* „Romantische Miniaturen" nach J. P. Jacobsen op. 33 hat die um praktische Förderung zeitgenössischer, namentlich auch Neu-Münchener Klaviermusik (Reuß, Courvoisier u. a.) hochverdiente *Erika v. Binzer* zum ersten Male in München, seine Nokturnen „Alhambra" (op. 28) und „Singende Fontäne" (op. 30) in Berlin — die letztere durch *Celeste Chop-Groenevelt* in Berlin, Brandenburg und Mülheim (Ruhr) und *Ella Rafelson* in Leipzig, *Télémaque Lambrino* in Görlitz usw. — vorgetragen.

— *Richard Kursch*, zurzeit im Heeresdienst, ist nach Tilsit kommandiert worden, um am dortigen Stadttheater als Dirigent und kompositorisch zu wirken.

— Der bekannte Meister des Violoncells, Professor *Oskar Brückner*, hat unseren Feldgrauen an der Westfront durch sein Spiel genußreiche Stunden bereitet — ebenso hat er mit einer eigenen Komposition „Konzert für Violoncello und Orchester" op. 59 in Koblenz, Homburg usw. viel Erfolg erzielt.

— In Weimar brachte der Stuttgarter Organist *H. Keller* ein verschollenes Orgelkonzert von *Joh. G. Walther*, dem Freunde J. S. Bachs, in eigener Bearbeitung zu Gehör.

— Von *Robert Müller-Hartmann* kamen an zwei Abenden in Hamburg erfolgreich eigene Werke zur Wiedergabe. Kapellmeister *Eibenschütz* brachte im III. Symphoniekonzert die „*Symphonische Ouvertüre*" zur gutgelungenen Hamburger Erstaufführung. Am folgenden Abend spielten Prof. *Dessau, Gehwald, Könecke* und *Dechert* (Berlin) Müller-Hartmanns Streichquartett in d moll. Frau *Käthe Neugebauer-Ravoth* sang eine große Anzahl seiner Lieder und *Wilhelm Ammermann* trug Klavierstücke vor.

— Der Dramaturg Dr. *Victor Eckert* wurde als Dramaturg und Spielleiter an das Karlsruher Hoftheater berufen.

— Der Intendant des Leipziger Stadttheaters, Geh. Rat *Martersteig*, wird im Jahre 1918 seinen Posten verlassen. Der Rat der Stadt Leipzig hat beschlossen, den Posten des Theaterintendanten öffentlich auszuschreiben.

— *Franz Lehar* komponiert zurzeit die Musik zu einem romantischen Singspiel „Nelly", ein Werk der ungarischen Autoren Melchior Lengyel und Zsoltan Harsany.

— *Hermann Suters*, des Basler Kapellmeisters *Symphonie*, die in *Zürich* ihre Erstaufführung erlebt hat, wird am 29. Dezember durch *S. v. Hausegger* in der „Philharmonie" in Berlin aufgeführt werden.

— Den diesjährigen *Nobelpreis* für Literatur hat der gegenwärtig in Genf lebende *Romain Rolland* erhalten, und zwar für seinen Musikerroman „Jean Christophe".

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— In *Weimar* wurde die am 8. Dezember gestorbene treue Freundin Liszts und der Fürstin Wittgenstein, *Adelheid v. Schorn*, zu Grabe getragen. Es sei an dieser Stelle an ihr Werk „Zwei Menschenalter" (Stuttgart, Greiner & Pfeiffer) erinnert, in dem sie ihrer (nicht nahen) Beziehungen zu Wagner gedenkt. Persönliche Erinnerungen hat sie auch in ihrem Werke „Das nachklassische Weimar" (Weimar, Kiepenheuer) niedergelegt, das die Ereignisse der Stadt vom Tode Goethes bis zum Tode Karl Alexanders zusammenstellt. A. v. Schorn war eine wahrhaft vornehme, von Vorurteilen freie Natur. Eine anziehende Schilderung von ihr gibt Helene Böhlau in ihrer „Isebies", wo sie als Magelone von Geldern erscheint.

— Gestorben sind: in *Augsburg* der Königl. Gymnasialmusiklehrer *Eckhofer*, in *Berlin* Musikdirektor *Otto Poschwa*, Konservatoriumsdirektor *Max Hedtke* und der treffliche Klavierpädagoge *Gustav Pohl*, in *Breslau* der Komponist *Jos. Zirner*, ein außergewöhnlich begabter junger Mann (im Felde schwer verwundet), in *Düsseldorf* der Gründer der Mozart-Gemeinde *B. Vorwerk*, in *Köln* Musikdirektor *Ed. Lertz*, in *München* der Komponist *Karl Brüllmann*, in *Wien* der bekannte Gesanglehrer *Joh. Resz*, in *Cincinnati* der Geiger *Joh. Miersch*, in *Rom Fr. Paolo Tosti*, in *Zürich Viktor Delpy*, Lehrer am Evangel. Lehrerseminar.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In *Berlin* brachte Richard Strauß eine erfolgreiche Arbeit des Korrepetitors der Königl. Hofoper, *Georg Széll*, zur Erstaufführung: „Variationen für großes Orchester über ein eigenes Thema". Uebermütige und geistvolle, wenn auch noch nicht ganz reife Musik eines sehr beachtenswerten Talentes.

— Bei ihrer Premiere am *Hamburger* Stadttheater wurde die dreiaktige Oper „Ferdinand und Luise“ des jungen Wiener Komponisten *Julius Zaiczek* mit starkem Beifall aufgenommen; das Textbuch, das Schillers „Kabale und Liebe“ entnommen ist, stammt von dem Wiener Schriftsteller August Koppitz.

— Oskar Wildes Drama „Eine florentinische Tragödie“ ist von Ettore Moschino zu einem Operntext umgearbeitet und von *Carlo Ravasenga* in Musik gesetzt worden. In *Turin* fand die beifällig begrüßte Uraufführung statt.

— Die *Mainzer Liedertafel* hat *Peter Cornelius'* Oper „Gunlöd“ nach den hinterlassenen Klavierskizzen bearbeitet und ergänzt von *W. v. Baußnern* in einem Konzerte wiedergegeben. Die Kritik rühmt Arbeit und Ausführung sehr und erhofft von der Wiedergabe eine tiefe Weiterwirkung.

— Im 6. Konzerte der *Wiesbadener* Kurverwaltung wurde die Symphonie „Herbst“ aus dem Zyklus „Die Jahreszeiten“ von *Erich Wesschener* mit Erfolg zum ersten Male aufgeführt.

— *Johanna Senfters* Sonate im alten Stil für 2 Violinen und Klavier (op. 23, a moll) kam durch *Anna Hegner* (Basel), die Komponistin und *L. Lamby* in Bingen zur ersten Wiedergabe. Die Rh.- und N.-Ztg. rühmt das Werk als fein gearbeitet und wirksam und hebt besonders die langsamen Sätze als die wertvollsten hervor.

— Im dritten Symphoniekonzerte in Mainz wurde *Rudi Stephans* „Musik für Orchester“ erstmalig aufgeführt und erweckte starkes Interesse für den begabten, auf dem Felde der Ehre gefallenen Tonsetzer.

— Willy v. Moellendorffs C dur-Symphonie wird (nach Weimar und Kiel) Anfang 1917 in Schwerin (G. Godknecht) und Danzig (V. Schwarz) zur Aufführung, seine d moll-Symphonie Ende des Winters in Kiel (L. Neubeck) zur Uraufführung gelangen.

— Drei ernste Gesänge für Tenor und Orchester von *Ludwig Neubeck* (Texte von Albert Sergel) hatten bei ihrer Uraufführung in Kiel — gesungen von Kammersänger Adolf Gröbke (Schwerin) — einen starken Erfolg.

— *Paul Gerhardt* brachte in seinem 60. und 61. *Orgelkonzert* (Zwickauer Marienkirche) neue *eigene Orgelstücke* (Studien für die moderne Orgel op. 14, Bagatellen op. 17) und geistliche Gesänge (4 Gesänge op. 20) — alles im Verlage Leuckart (Leipzig) erscheinend — zu erfolgreichster Uraufführung. Mitwirkende waren der Greizer Hoforganist *Rich. Jung* mit Erstaufführungen eigener Orgelsachen (Passacaglia und kleinere Stücke) und die Chemnitzer Sängerin Frau *Maria Padell* mit Gesängen von H. Wolf, M. Reger und P. Gerhardt.

— Im *Mainzer Philharmonischen Verein* gelangte der von Lothar Windsperger instrumentierte *Regersche Trauermarsch* op. 13, No. 13 zur ersten Aufführung.

— *Felix Weingartner* vollendete zwei neue große Werke: ein Cellokonzert, das im Weihnachtskonzert der Wiener Philharmoniker zur Uraufführung gelangt; das andere ist eine viersätzige Symphonie, die im Frühling 1917 ebenfalls in Wien zur ersten Aufführung kommen soll.

— Mit Zustimmung des Komponisten wurde die symphonische Dichtung *„Till Eulenspiegel“* von *Richard Strauß* von dem bekannten Tänzer *Nijinsky* in eine *Ballettpantomime* umgewandelt; zur Saisoneröffnung des Manhattan-Opernhauses in New York Anfang Dezember soll das neue Ballett mit Nijinsky in der Hauptrolle zum erstenmal auf der Bühne erscheinen. Ob wir radiotelegraphische Nachrichten über dies welterschütternde Ereignis zu erwarten haben? Hoffentlich! Vielleicht nimmt sich der geniale Tänzer auch anderer symphonischer Dichtungen an. Die Alpensymphonie im Naturparke der U. S. A. durch das hundertfach verstärkte Orchester und Nijinsky als Ausführende und mit den Munitionsmillionären als Zuschauern — Europa würde vor Neid platzen....

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In Leipzig ist eine *Gesellschaft* gegründet worden mit dem Ziele, der *Regerschen* Kunst zu dienen. Die Gesellschaft beabsichtigt, in regelmäßigen Zwischenräumen Max-Reger-Feste zu veranstalten und durch Veröffentlichung wissenschaftlicher und künstlerischer Arbeiten in weiteren Kreisen das Verständnis für die künstlerische Eigenart zu wecken und zu fördern. Im Sinne des Künstlers sollen späterhin nach Maßgabe der verfügbaren Mittel jungen begabten Tondichtern Unterstützungen zur Veröffentlichung ihrer Werke gewährt werden. Ehrenvorsitzender der Gesellschaft ist *Richard Strauß*. Den ersten Vorsitz hat nach dem Tode *Fritz Steinbachs* sein Amtsnachfolger in Köln, *Hermann Abendroth*, übernommen. Außerdem gehören dem Vorstande u. a. *Siegmund v. Hausegger* (Hamburg), *Fritz Stein* (Meiningen), *Karl Straube* (Leipzig) an.

— Eine *Beratungsstelle für kriegsverletzte Berufsmusiker* ist in *Berlin* gegründet worden. Zweck der Beratungsstelle ist, solchen Musikern, die infolge von Kriegsverletzungen in der Ausübung ihres eigentlichen Berufes behindert sind, Ratschläge für die Wahl eines anderen Instruments oder für die Ergreifung einer anderen, der Musik verwandten Berufstätigkeit zu erteilen, ferner bei der Nachweisung geeigneter Stellungen behilflich zu sein. — Die Beratungsstelle ist dem Königl. Preußischen Kultusministerium direkt unterstellt. Zuschriften sind zu richten an die „Beratungsstelle für kriegsverletzte Musiker“, Königl. Akademie der Künste, Berlin W 8, Pariser Platz 4.

— Ein *wirtschaftlicher Bund vortragender Künstler* für München und Umgebung ist am 29. Oktober begründet worden. Die Geschäftsstelle befindet sich im alten Polizeigebäude, Gruftstraße 1, 3.

— Die *Kammeroper* in *München* wird, nachdem sich der Fortführung durch Frau *A. Henneberg* finanzielle Schwierigkeiten in den Weg gestellt haben, in Zukunft als *„Münchener Spieloper“* durch mehrere bewährte Mitglieder des Unternehmens weitergeführt werden.

— Mit einem vor kurzem veranstalteten großen Festkonzert, das Haydn, Mozart und Beethoven gewidmet war und unter Generalmusikdirektor *Bruno Walters* Leitung einen glänzenden Verlauf nahm, beging die 1811 gegründete *Musikalische Akademie in München* ihre tausendste Aufführung.

— Das *Klingler-Quartett* ist von einer an Ehren reichen Konzertfahrt durch die Schweiz zurückgekehrt. Wie verlautet, sind im nächsten Winter verschiedene Erstaufführungen neuer Schweizer Musikwerke in Berlin zu erwarten.

— Die *Geraer Hofkapelle* konzertierte unter Hofkapellmeister *Heinrich Laber* kürzlich in Hannover und Jena mit außergewöhnlichem Erfolg. Die Kritik vergleicht die Geraer mit den Meiningern unter Bülow.

— Vor 100 Jahren, am 17. Dezember 1816, wurde *Ferdinand Gleich* als Sohn eines Hauptmanns zu *Erfurt* geboren. Er studierte in Leipzig Philologie und Musik, war einige Zeit Hauslehrer in Kurland und lebte nach längeren Reisen in *Leipzig* als Mitarbeiter des „Tagblatts“. 1864 ging er als Theatersekretär nach Prag und errichtete 1866 in Dresden eine Theateragentur; nebenbei war er Musikreferent des „Dresdener Anzeiger“. Auch selbstschöpferisch ist er mit Symphonien hervorgetreten, ebenso als Musikschriftsteller. Er starb 1898 in Langebrück.

— Die Schriftleitung bestätigt mit verbindlichem Danke den Empfang der *Zeitung der 10. Armee*, die am 9. Dezember ihren ersten Geburtstag feiern konnte. No. 178 ist in Wort und Bild in festlich-hübscher Weise auf diesen Tag eingestellt worden. Die Gründung geschah auf Befehl des Generalobersten *v. Eichhorn*. Die Zeitung ist nach und nach zu beträchtlichem Umfange herangewachsen und hat ihr Ziel, den Soldaten für stille Stunden geistige Anregung zu bieten, getreulich erfüllt. Von Herzen unterschreiben wir das Wort, das der Oberbefehlshaber der No. 178 voraufschickt: Möge die Zeitung der 10. Armee blühen und gedeihen, bis die Feinde am Boden liegen!

— Die „Große Oper“ und die „Opéra comique“ in *Paris* haben seit einiger Zeit ihre Tätigkeit wieder aufgenommen. Die Leitung der „Großen Oper“ steht nun unter *Jaques Ronché*. Mit Chabriers „Briseis“ ist die neue Saison des Hauses eröffnet worden. Von der „Opéra comique“ soll *Alfred Bruneaus* Oper „Les quatres Journées“ zur Erstaufführung gebracht werden. Die „Concerts du Conservatoire“ haben sich fast ganz nun in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt und finden jetzt im großen Hörsaale der „Sorbonne“ statt. Die Orchester *Colonne* und *Lamoureux* treten gemeinsam auf. Ihre Leiter sind abwechselnd *Gabriel Pierné* und *Camille Chevillard*.

* * *

— *Zu unseren Bildern*. Neben den beiden Bildern *Hans Richters* enthält das heutige Heft der „N. M.-Z.“ die Nachbildung einer Photographie *Joseph Vockners*, geboren 18. März 1842 zu Ebensee in Oberösterreich, gestorben am 11. Sept. 1906 als Lehrer am Wiener Konservatorium. Vockner war Schüler Anton Bruckners, ist aber als Komponist von Messen, Orgelwerken, des Oratoriums „Das jüngste Gericht“, Kammermusik usw. nicht eben in weite Kreise gedrungen. Vor längerer Zeit veröffentlichte Kompositionen hatten die Teilnahme der Schriftleitung erregt, deren Folge die Einforderung eines Aufsatzes über den verstorbenen Tondichter war. Leider ist die Vollendung dieser Arbeit vorläufig durch den Krieg hintertrieben worden. Wir behalten uns vor, bei Gelegenheit auf Vockners Schaffen zurückzukommen.

**Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 18. Dez. Ausgabe dieses Heftes am 4. Jan., des nächsten Heftes am 18. Januar.**

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 8

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Musiker Wagner als Mystiker.

Von MAX SEILING (München).



Wer weiß, daß viele große Geister mystische Neigungen gehabt haben, wird nicht überrascht sein, wenn von solchen auch bei Wagner gesprochen wird. Natürlich handelt es sich dabei nicht um Mystik im engeren Sinn des Wortes: um das Streben nach einer schon im diesseitigen Leben zu erreichenden Vereinigung mit Gott; sondern um allerhand Beziehungen zu den Geheimnissen unseres Daseins. Daß der Dichter Wagner in diesem Sinne als Mystiker bezeichnet werden kann, habe ich in meinem Buche „R. Wagner, der Künstler und Mensch, der Denker und Kulturträger" (C. Kuhn, München) bereits gezeigt. Hier soll nun versucht werden, dem Mystiker Wagner auch in der Musik zu begegnen.

Nach allem, was von berufenen Köpfen über das Wesen der Tonkunst gesagt wird, hat sie überhaupt einen mystischen Charakter. Man erinnere sich u. a. nur, daß die Musik für Beethoven und Wagner eine „Offenbarung" bedeutete, daß Goethe vom „Götterwert der Töne" und Schiller von der „heiligen Gewalt" des Gesanges spricht, daß E. T. A. Hoffmann die Musik „die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches" nennt und daß Schopenhauer von ihr als von einem „unmittelbaren Widerhall des Ewigen" spricht. Vom wunderbaren Wesen der Musik kann man sich auch schon durch den Umstand überzeugen, daß die Oktav zugleich das Selbe und ein Anderes ist. Es kann sich also hier nur um Beispiele dafür handeln, daß der mystische Charakter der Musik, zumal unter dem Einfluß der Dichtung, immer wieder einmal besonders hervortritt oder gesteigert erscheint.

Das gespenstige Wesen des *Holländers* wird uns nur durch die Musik nahe gebracht, und zwar namentlich durch die dessen Motiv tremolierend begleitende leere Quint. Unheimlich klingen auch die beiden immer wiederkehrenden Akkorde zu den Worten „doch ach! — des Meer's barbar'scher Sohn schlägt b a n g d a s K r e u z und flieht davon" im großen Monolog des 1. Aktes. Grausig ist der aus furchtbarem Elend sich emporringende Schrei nach Erlösung am Schlusse dieses Monologes: „Ihr Welten, endet euren Lauf! Ew'ge Vernichtung nimm mich auf!" Die leise Wiederholung des Wunsches nach Vernichtung seitens der Matrosen setzt im klagenden Moll ein, wendet sich aber am Schlusse — und dies ist sehr bemerkenswert — nach Dur. Damit offenbart uns die Musik, daß die Aermsten eine Ahnung von der nun endlich kommenden Erlösung haben. Eine mystische Färbung im hier gemeinten Sinne haben im „Holländer" namentlich noch die Schlußtakte des Werkes. Das von Harfenklängen lieblich umspielte Motiv der Senta mutet an wie ein Gruß aus einer höheren Welt, nach welcher der Gerettete von der siegprangenden Erlöserin geleitet wird.

Im „T a n n h ä u s e r", dem Drama des Gegensatzes zwischen „Sinnenlust und Seelenfrieden", zwischen Sünde und Gnade, findet sich für die Entfaltung von musikalischer Mystik so manche Gelegenheit. Das Wesen des mächtigen Zaubers der Sinnenlust wird im Bachanale des Venusberges in ebenso vollendeter wie fast erschreckender Weise enthüllt. Wenn nach der Schilderung des höchsten Sinnentaumels die Grazien dem tollen Treiben Einhalt gebieten, um dann „in anmutigen Verschlingungen sich Venus zu nahen, ihr gleichsam von dem Siege berichtend, den sie über die wilden Leidenschaften gewonnen", — dann werden andere Töne angeschlagen, deren berückende Harmonien der Ausdruck für die Veredlung der Sinnlichkeit durch die Kunst sind.

Beseligende Empfindungen werden im Hörer bei all den Stellen wachgerufen, die sich auf Wirkungen der göttlichen Gnade beziehen. Solche Stellen sind „Mein Heil ruht in Maria!" und „Allmächt'ger, dir sei Preis! Groß sind die Wunder deiner Gnade", sowie der aus dem Tale heraufschallende und Tannhäuser wie ein „jäher Hoffnungsstrahl" leuchtende Gesang der jüngeren Pilger am Schlusse des 2. Aktes. Bemerkenswert ist auch die Stelle „Ein Engel stieg aus lichtem Aether, zu künden Gottes heil'gen Rat", zu welchen Worten die Sänger und der Landgraf sich bekennen müssen, nachdem Elisabeth für Tannhäuser eingetreten ist. Wenn endlich die jüngeren Pilger verkünden, daß der dürre Stab in Priesters Hand mit frischem Grün geschmückt worden ist, vernehmen wir die Worte „Es tat in nächtlich heil'ger Stund' der Herr sich durch ein Wunder kund" in der Glaubensmelodie, wie sie uns (als musikalisch-dramatische Parallele) im „Parsifal" wieder begegnet. Daß das Wunder eine Frucht der Fürbitte der glaubensstarken Elisabeth ist, wird uns also vom Musiker verkündet.

In hervorragender Weise offenbart sich der mystische Charakter der Musik im Vorspiel zu „L o h e n g r i n"; bezieht es sich doch auf das geheimnisvolle Ereignis der Herabkunft des Grales, das bekanntlich von Wagner selbst in

einer programmatischen Erläuterung ungemein poetisch beschrieben worden ist (5. Band der „Gesammelten Schriften und Dichtungen"). So herrlich dieses Bild ist, es erschöpft den Inhalt des unvergleichlichen Tonstückes keineswegs, wie dies namentlich von Heinrich Porges in den „Bayreuther Blättern" (1909, S. 178 fg.) gezeigt worden ist. Mit dieser geistvollen und von tiefstem Empfinden zeugenden Darstellung kann ich mich übrigens in e i n e m Punkte nicht einverstanden erklären, daß nämlich das nach der in E dur erfolgten Wiederholung der Gralsmelodie auftretende neue Thema (28. und 29. Takt) der Ausdruck des „weiblichen Elementes" sei; denn von einem solchen kann in einem Tonstück von ausgesprochen transszendentem Charakter nicht die Rede sein. Porges ließ sich zu dieser Deutung dadurch verleiten, daß das Thema mehrfach in Verbindung mit Elsa gehört wird. Es bringt jedoch ganz allgemein das Vertrauen auf die göttliche Hilfe eines vom Grale in Schutz genommenen Menschen zum Ausdruck. Dafür spricht u. a. die Verwendung des Themas bei den Worten „Mit züchtigem Gebahren gab Tröstung er mir ein", sowie am Schlusse des Gebetes („Laß mich ihn sehn, wie ich ihn sah, wie ich ihn sah sei er mir nah'").

Außer dem Vorspiel und der mit ihm verwandten Gralserzählung ist namentlich das Thema Lohengrins zu erwähnen, durch dessen zahlreiche Dreiklangsharmonien die Unterwerfung unter eine höhere göttliche Macht zur Erscheinung gelangt.

Wenn Elsa mit ihren Frauen sich zum Münster begibt, vernehmen wir eine Musik, deren erster Teil mit den schönsten, eine religiöse Stimmung erzeugenden italienischen Bildern zu vergleichen ist, während die folgenden Teile ein mehr individuelles, sich auf Elsas Gefühle beziehendes Gepräge haben.

Ferner ist im „Lohengrin" der magische Einfluß Ortruds auf Friedrich bemerkenswert, wie er durch die dem Sinn der Worte „Du wilde Seherin! Wie willst du doch geheimnisvoll den Geist mir neu berücken?" entsprechenden Harmonien zum Ausdruck kommt.

In ausnehmender Weise macht der mystische Charakter der Musik sich geltend beim hohen Lied der Liebe von T r i s t a n u n d I s o l d e. Das Grandiose dieses Sachverhaltes wurde namentlich von Nietzsche erkannt und entsprechend gewürdigt. In der Schrift „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik" stellt er die bedeutsame Frage, ob „die ächten Musiker sich einen Menschen denken können, der den 3. Act von ‚Tristan und Isolde' ohne alle Beihülfe von Wort und Bild rein als ungeheuren symphonischen Satz zu percipiren im Stande wäre, ohne unter einem krampfartigen Ausspannen aller Seelenflügel zu verathmen? Ein Mensch, der wie hier das Ohr gleichsam an die Herzkammer des Weltwillens gelegt hat, der das rasende Begehren zum Dasein als donnernden Strom oder als zartesten zerstäubten Bach von hier aus in alle Adern der Welt sich ergießen fühlt, er sollte nicht jählings zerbrechen? Er sollte es ertragen, in der elenden gläsernen Hülle des menschlichen Individuums, den Wiederklang zahlloser Lust- und Weherufe aus dem ‚weiten Reich der Weltennacht' zu vernehmen, ohne bei diesem Hirtenreigen der Metaphysik sich seiner Urheimat unaufhaltsam zuzuflüchten? Wenn aber doch ein solches Werk als Ganzes percipirt werden kann, ohne Verneinung der Individualexistenz, wenn eine solche Schöpfung geschaffen werden konnte, ohne ihren Schöpfer zu zerschmettern — woher nehmen wir die Lösung eines solchen Widerspruchs?" Nietzsche findet sie, was hier nur angedeutet werden kann, in der durch die apollinische Kraft hervorgerufenen Täuschung, daß jene dionysische Allgemeinheit sich nur auf das einzelne Weltbild, in diesem Falle auf das Schicksal von Tristan und Isolde beziehe. — Bei einer andern Gelegenheit („R. Wagner in Bayreuth") nennt er den „Tristan" das eigentliche opus metaphysicum aller Kunst, ein „Werk, auf dem der gebrochene Blick eines Sterbenden liegt, mit seiner unersättlichen süßesten Sehnsucht nach den Geheimnissen der Nacht und des Todes". Ferner schreibt er (brieflich) noch kurz vor der geistigen Umnachtung, daß „dieses kapitale Werk von einer Faszination sei, die nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten ohne Gleichen ist".

Von Einzelheiten dieses musikalischen Mysteriums seien die folgenden als die wohl wichtigsten herausgehoben. Zunächst das das Vorspiel eröffnende und an den Wendepunkten des Dramas wiederkehrende Liebesmotiv, das uns sagt, wie tief die Liebe wurzelt; denn sein zweiter Teil (die vier chromatisch aufsteigenden Töne) bedeutet, wie Wagner selbst in einem Briefe an M. Wesendonk (vom 3. März 1860) nahelegt, unstillbare Sehnsucht im weitesten Sinne des Wortes, also das, was Schopenhauer Wille zum Leben und der Buddhismus Durst nach Dasein nennt. Da die unbezwingliche Macht der Liebe in diesem metaphysischen Boden wurzelt, kann Tristan die Frage Markes nach dem „unerforschlich tief geheimnisvollen Grund" nicht beantworten; wohl aber tut es die Musik, indem das Liebesmotiv dreimal erklingt.

Einen breiten Raum nimmt die Schilderung alles dessen ein, was sich auf den Tod bezieht, auf die „heil'ge Nacht, wo urewig, einzig wahr, Liebeswonne lacht". Da kommt außer dem Schluß fast die ganze mittlere Szene des 2. Aktes in Betracht, namentlich die beiden Nachtgesänge und das Brangänes Warnungsruf begleitende mystische Tongewebe, während das auf das Wesen des Todes bezügliche Motiv schon im 1. Akt (erstmalig zu den Worten „todgeweihtes Haupt") auftritt und immer wiederkehrt. Das Wesen des Todes, d. h. der Wechsel unseres Daseinszustandes, kommt bei diesem Motiv durch einen grellen Wechsel der Harmonien (von As dur nach A dur), sowie durch den Uebergang von ff nach p zum Ausdruck. Dabei entspricht das von Wagner auch sonst [1] für transszendente Vorgänge verwendete A dur dem jenseitigen Dasein. Eine große Rolle spielt in der in Rede stehenden Szene das gleichfalls transszendent anmutende Motiv der Sehnsucht nach dem Tode (erstmalig zu „das Sehnen hin zur heil'gen Nacht"). Die Krone der Nacht- und Todesmotive bildet der hehre Hymnus, den die Liebenden mit den Worten „So starben wir, um ungetrennt usw." anstimmen. Hier sind schon das Tremolando der Bratschen und Violoncelle mit ihrem verschleierten Klangcharakter, sowie die leise anklingenden Posaunenakkorde von mystischer Wirkung. Dieser von der Erdenschwere befreiende und ein Gefühl der Seligkeit entzündende Hymnus erfährt im zweiten Nachtgesang bei den Worten „in ungemess'nen Räumen übersel'ges Träumen" (in Isoldens Sterbegesang bei „Höre ich nur diese Weise") eine Fortbildung nach oben, die man geradezu als musikalischen Beweis für die Unsterblichkeit der Seele, verbunden mit höchster Steigerung des Lebensgefühles empfinden kann, ja muß; denn wenn dieses neue jenseitige Leben nicht existierte, könnte es von der Musik nicht geschildert werden.

Ein letztes Wunder bewirkt die Musik im „Tristan" mit den Schlußtakten des Werkes, insofern sie uns — was keine andere Kunst vermöchte — die Loslösung vom irdischen Leben förmlich miterleben läßt.

In den „M e i s t e r s i n g e r n" tritt der spezifisch mystische Charakter der Musik im allgemeinen weniger hervor, macht sich aber an einzelnen Stellen um so mehr geltend. Zu diesen gehört vor allem das Vorspiel zum dritten Akt, das von dem vielleicht besten Kenner dieses erhabenen Lustspieles als „die Himmelfahrt des Künstlers" bezeichnet worden ist [2]. Dies bezieht sich besonders auf das im Mittelpunkt des Tonstückes stehende, überirdisch selige Schweben in hohen Violintönen. Vorher und nachher vernehmen wir den Ausdruck einer tiefen Kontemplation,

---

[1] Siehe meine Studie „Der Charakter der Tonarten in den Werken R. Wagners", Bayreuther Blätter 1916, S. 41 ff.

[2] Von Felix Gotthelf in seinem großzügigen Aufsatz „Der Mythos in den Meistersingern" (Bayreuther Blätter 1911, S. 282 fg.).

die am Schlusse, wie Wagner selbst sagt, die äußerste Heiterkeit einer milden und seligen Resignation erreicht.

Geheimnisvoll sind ferner die zu den Worten „die selige Morgentraumdeutweise sei sie genannt" erklingenden Akkorde, weil sie den verborgenen Zusammenhang zwischen Traum und Dichtkunst andeuten, entsprechend Hans Sachsens vorher schon gemachtem Ausspruch „All Dichtkunst und Poeterei ist nichts als Wahrtraumdeuterei". Nachdem die neue Weise die Taufe empfangen, „spricht die jüngste Gevatterin den Spruch". Wie Evchen da, gleich einer Seherin, in erhabener Ekstase vor uns steht, ist von Gotthelf so großartig empfunden, daß ich mir nicht versagen kann, seine hierauf bezüglichen Worte anzuführen: „Ist es die deutsche Volksseele selbst, die, in ihr verkörpert, zu uns spricht? In jener wunderbaren Szene, da alles äußerlich nur auf die bürgerliche Komödie zu deuten scheint, da der Opern-Habitué nur das „berühmte Quintett" hört, da fühlen wir in Wahrheit aus Wort und Ton den Hauch eines tief bedeutungsvollen Mythos uns anwehen. Sollen wir ihn deuten, den Morgentraum, der hier geträumt wird? Ist es ‚die selige Morgentraumdeutweise' der deutschen Kunst, die allen ‚wälschen Dunst und wälschen Tand' abgeschüttelt hat wie einen bösen Nachttraum, um zu sich selbst zu erwachen? Oder ist es ‚die selige Morgentraumweise' der deutschen Volksseele, die aus jahrhundertelangem Schlafe bald zu eigenstarkem Dasein erwachen wird?"

Im „Ring" macht sich die musikalische Mystik wieder stärker geltend, und zwar sowohl in ganzen Szenen als auch in einzelnen Themen und Motiven. Schon der erste Ton, der lange anhaltende Orgelpunkt, mit dem das „Rheingold" beginnt, ist insofern mystisch, als sein Anfang nach Wagners Vorschrift nicht gehört werden soll. Der Ton soll unvermerkt in unser Bewußtsein treten. Mit diesem scheinbar nebensächlichen Umstand bekennt der Künstler — im Gegensatz zu dem gelegentlich von Schopenhauer beeinflußten Denker — sich zur geheimwissenschaftlichen Auffassung von dem wichtigen Begriff der Zeit. Jener Ton symbolisiert nämlich den der Entwickelung vorausgehenden, anfangslosen Ruhezustand der Dauer, womit gesagt ist, daß die Zeit ihren Anfang erst mit der Entwickelung nimmt. Zu dem langen Tone tritt zunächst die Quint als Ausdruck für eine beginnende Bewegung, worauf sich ein aufsteigendes Werdemotiv loslöst, das gleichsam das Gesetz für die nun folgende Entwickelung widerspiegelt.

Ueber den mystischen Charakter des sog. Walhallthemas kann man vielleicht verschiedener Meinung sein. Immerhin bezieht es sich aber auf etwas Uebermenschliches und schon deshalb Geheimnisvolles: auf die in majestätischem Glanze erstrahlende, in der Burg symbolisierte göttliche Macht.

Spezifisch mystisch klingt hingegen das Tarnhelm-Motiv; ist doch der Tarnhelm ein Symbol des Magiers. Das Motiv besteht aus zwei Teilen: der erste, aufsteigende Teil bedeutet die Berufung des Zaubers; der zweite, abwärtsgewandte dessen Niedersinken auf den Rufer.

Dämonischen Charakter haben Alberichs Herrscherruf („Zittre und zage, gezähmtes Heer usw."), der Ringfluch und die Vernichtungsarbeit der Nibelungen. Das dritte dieser Motive erklingt zum ersten Male, und zwar vierzehnmal hintereinander, nach Alberichs Worten „Keinem Glücklichen lache sein lichter Glanz", bald nachdem er den ihm von Wotan entrissenen Ring verflucht hat. Die Häufigkeit dieses unruhig bohrenden und wühlenden, immer höher einsetzenden Motives gibt uns die unheimliche Gewißheit, daß der Besitz des Ringes seinem Träger zum Verderben gereichen wird.

Hervorragend mystisches Gepräge hat im „Rheingold" noch das Erscheinen der Erda. Ihr aufsteigendes, im tiefernsten cis moll ertönendes Motiv bedeutet eine Offenbarung aus der übersinnlichen Welt. Wie geheimnisvoll das Wesen Erdas ist, beweist der Umstand, daß Wotan sie gar nicht kennt. Bei den Worten „Ein düsterer Tag dämmert den Göttern" kehrt sich das Erda-Motiv zu einem ausdrucksvollen Abstieg um und wird so zu dem gleichfalls mystischen Motive der Götterdämmerung, die nicht als endgültiger Untergang gedeutet zu werden braucht, sondern — und dies wird gerade von der Musik ausgesprochen — als Rückkehr von der physischen in die übersinnliche Welt verstanden werden muß.

Als wichtigste Szenen der „Walküre" kommen die Todesverkündigung und die Versenkung Brünnhildes in den Zauberschlaf in Betracht. Jene steht im Zeichen der mit heiligem Schauer erfüllenden Schicksalsfrage, des sich daran schließenden Sterbegesanges und des Walhallthemas. Der Sterbegesang besteht melodisch aus einem Teile des Erda-Motives und der wiederholten Schicksalsfrage, harmonisch beginnt er in Moll und endet mit einem spannenden Septimenakkord, der am Schlusse der „Götterdämmerung" bei Brünnhildes Worten „... doch nicht erklang mir würdige Klage, des höchsten Helden wert" einem lösenden Durakkord Platz macht. Man kann das Motiv in dieser späteren Form als Ausdruck dafür empfinden, daß die Einsicht in die Notwendigkeit alles Geschehens zur befreienden Ergebung in das Walten des Schicksals, bezw. in den göttlichen Willen führt.

Wenn Wotan Brünnhilde in Schlaf versenkt (nach „so küßt er die Gottheit von dir"), erklingt eines der geheimnisvollsten Tongebilde: das aus chromatisch absteigenden Harmonien bestehende Dämmermotiv. Die Verwendung des Motives besagt, daß es sich hier um keinen gewöhnlichen Schlaf handelt, da dieser mit dem am Schlusse des Aktes vorherrschenden Schlummermotiv genügend charakterisiert wäre. Den wunderbaren Klängen des Dämmermotives begegnen wir auch bei verschiedenen anderen mystischen Vorgängen, wie beim Erscheinen und Verschwinden Erdas im 3. Akt des „Siegfried", beim Verschwinden der Nornen und schon in der 2. Szene des „Rheingold" zu Fafners Worten „Alt und schwach schwinden sie hin, müssen Freia sie missen". (Schluß folgt.)

Zur Psychologie E. T. A. Hoffmanns in „Hoffmanns Erzählungen".

Von Dr. MARTIN LESSER (Posen).

ute Texte findet man nicht nur in den Werken Richard Wagners. Das beweist der Text von „Hoffmanns Erzählungen". Verfasser ist Jules Barbier, der allein und auch zusammen mit Michael Carré eine Reihe von Dramen, Lustspielen und Vaudevilles geschaffen hat und längere Zeit Librettist der Opéra comique gewesen ist. Erschienen ist jener Text im Jahre 1881; aber schon 1851 hatten Barbier und Carré ein phantastisches Drama „Les contes d'Hoffmann" veröffentlicht, das das Vor- und Nachspiel und die drei Bilder der spätern Oper jedenfalls inhaltlich bringt; dabei ist bemerkenswert, dass die beiden Verfasser damals erst 26 und 32 Jahre alt gewesen sind, wiewohl das Werk eine tiefe Lebenskenntnis verrät.

Der Text der Oper, als dessen Verfasser Barbier allein genannt wird, stellt eine durchaus selbständige dichterische Leistung dar. Freilich legt er Erzählungen von E. T. A. Hoffmann zugrunde. Das „Olympiabild" geht auf „Der Sandmann" („Nachtstücke" 1. Teil) zurück, das „Giuliettabild" auf „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde" (Phantasiestücke in Callots Manier, Teil 2 Nr. 111 — die Abenteuer der Silvesternacht — Ziffer 4), schließlich das „Antoniabild" auf „Rat Krespel" (erstes Stück der „Serapionsbrüder"). Diese Erzählungen finden sich aber bei Hoffmann nicht etwa in irgendeinem organischen Zusammenhang, sondern verstreut. Sie sind auch nicht einmal in schneller Aufeinanderfolge, sondern in den Jahren 1817, 1815 und 1819 erschienen und wohl auch entstanden, obschon Hoffmann in diesen Jahren außerordentlich schöpferisch war und überhaupt fast alle seine zahlreichen erzählenden Werke in den acht letzten Lebensjahren schuf. Daß er in jenen drei Erzählungen gerade organisch zusammen-

hängende Bilder aus seinem Leben und seiner inneren Entwickelung und gar noch etwa die wichtigsten gezeichnet hat, ist daher kaum anzunehmen. Zudem weisen zwar „Der Sandmann“ und „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ in Coppelius und Dappertuto zwei Vertreter des bösen Prinzips auf, aber „Rat Krespel“ keinen. Die Gestalt des Dr. Mirakel ist von Barbier selbständig erfunden und trägt vielfach Züge des Coppelius aus „Der Sandmann“. Nur jene beiden ersten Erzählungen haben bei Hoffmann den einheitlichen Grundton wie in der Oper. Die dritte ist nach dieser Richtung gewaltsam verändert worden. Ebensowenig findet sich bei Hoffmann der in der Oper ausgeführte Gedanke, daß Olympia, Giulietta und Antonia als Puppe, Courtisane und Künstlerin zusammen die drei Elemente des Weibes darstellen. Andererseits darf nicht verkannt werden, daß Hoffmann bei seinen Werken sehr sein eignes Selbst im Auge gehabt und viele Dinge verwendet hat, die er entweder selbst erlebt hatte oder wenigstens zu erleben glaubte oder hätte erleben können und mögen. Darum ist der Gedanke, Hoffmann selbst als Helden seiner Erzählung auftreten zu lassen, an sich glücklich. So erscheint alles in allem doch der wirkliche Hoffmann als derjenige, der durch seine eigenartige Persönlichkeit die Anregung zu Barbiers Werke gegebeu hat, mögen sich auch die Schicksale des wirklichen Hoffmann mit denen des Barbierschen, selbst wenn man diesen des phantastischen Gewandes entkleidet, gar wenig decken; hierbei sei darauf verwiesen, daß Hoffmann schon in jungen Jahren eine im ganzen glückliche Ehe geschlossen hat. Anerkannt muß aber werden, daß Barbiers Hoffmann als selbständige dichterische Schöpfung ein durchaus eigenartiges und auch tüchtiges Werk ist, das angeregt zu haben Hoffmanns nicht unwürdig ist, Namentlich ist Hoffmanns psychologische Entwicklung fein behandelt.

Recht geschickt ist die Umrahmung der drei Erzählungen. In dem Augenblick, da Hoffmann — offenbar in späteren Jahren — in einem einzigen Weibe vereint die drei Frauengestalten, die Puppe, die Courtisane und die Künstlerin, erringen könnte, verscherzt er sich dieses Glück, und zwar gerade dadurch, daß er bei der Erzählung seiner drei Erlebnisse sich sinnlos berauscht. Anders als in den drei Erzählungen selbst ist sein Gegner, diesmal keine phantastische Persönlichkeit, sondern eine des wirklichen, sehr wirklichen Lebens. Ein würdiger Herr und Stadtrat, ein energischer Praktiker, läßt ihn, den Dichter, schwärmen und entreißt ihm unterdessen die begehrte Frau, ein Vorgang, der nicht eben selten sein soll. Dabei ist Hoffmann keineswegs nur als Idealist aufzufassen, vielmehr ein Mann der Tat. Nur gegenüber dem andern Geschlecht ist ihm, mag er selbst auch in diesem Punkte sich durch seine Erlebnisse zum Mann der Tat gereift glauben, jedesmal, sobald es ernst wird, noch ein unverbesserlicher Idealismus eigen, der ihm auch jetzt wieder Stella entreißt. Was Hoffmann dafür eintauscht, die dichterische Tat, hier die drei Erzählungen, ist der Mit- und Nachwelt ein guter Tausch. Aber für ihn selbst ist es anders. Sein eignes Leid, der Verlust seines Spätglücks, wird dadurch nicht geringer.

Feinsinnig ist der Olympiaakt. Hoffmann ist hier sehr jung zu denken. Noch sieht er in der Liebe nicht den Trieb, der die Geschlechter zueinander reißt. Er weiß nur von seinem eignen, rein selbstischen Liebesbegehren oder achtet jedenfalls nur darauf. Die Natur kann nicht so unstimmig sein, daß nur das eine Geschlecht das andere begehrt und dieses andere das Begehren bestenfalls duldet; aber das fällt Hoffmann nicht auf. So verliebt er sich in eine Puppe, einen Automaten, ein weibliches Wesen von reizvoller Erscheinung, das sich seine innigen Aeußerungen anhört. Gegenäußerungen im einzelnen verlangt er gar nicht. Wenn sie nur „ja“ sagt, findet er hierin eine Bestätigung seiner einzelnen, ausführlich vorgetragenen Herzensregungen. Wenn sie in ihrem, musikalisch übrigens reizenden, Lied überhaupt, sei es auch nur in puppenhafter Weise davon spricht, daß junge Mädchen lieben und auch sie selbst liebe, daß sie also äußert, was jedes weibliche Wesen äußern kann, mag es auch sonst nichts äußern können, so begeistert ihn dies, da ihm eine solche Aeußerung aus weiblichem Munde gewissermaßen unerwartet ist. Warnungen anderer, daß sie, was übrigens offen zutage liegt, nur eine Puppe sei, beachtet er nicht. Zwar machen ihn die sich immer wiederholenden Hinweise für einen Augenblick stutzig, doch er kommt darüber rasch hinweg. Er will in seinem — etwas rasch errungenen — Lebensideal nicht enttäuscht werden, will es vielmehr offenbar gleich bei seinem Eintritt ins Leben erringen, wobei es ihn auch reizt, es fern von der Heimat im fremden Lande so abenteuerlich rasch gefunden zu haben. Er will nicht weiter forschen und etwa entdecken, daß er es tatsächlich nicht gefunden habe. Er will auch nicht sehen, daß Coppelius und auch sein künftiger Schwiegervater ziemlich dunkle Ehrenmänner sind; obwohl einen Augenblick stutzig geworden, weist er jeden Gedanken daran schnell von sich. „Olympia“, der Puppe, einem hübschen weiblichen Wesen, das auf seine Herzensregungen hin so geschickt „ja“ sagt, zuliebe will er seinem bisherigen Dichterberuf entsagen und Physiker werden. Offenbar ist er in seiner Verblendung sich der Tragweite eines solchen Schrittes nicht bewußt. Als ob es nicht andere Mädchen gäbe, bei denen eine Neigung nicht auch solche Opfer verlangte! Eine Erwägung, die er in dem Glücksgefühl, ein Mädchen gefunden zu haben, gar nicht anstellt. Wie junge Männer so häufig, um die Stärke ihrer Neigung auszudrücken, ohne Not ihre Dauerhaftigkeit beteuern, verspricht er Olympia, offenbar dem ersten Mädchen, dem er begegnet, sogleich ewige Liebe. Mit Wonne kauft er Coppelius die rosa Brille ab. Er berauscht sich daran, Olympia sich immer idealer erscheinen zu lassen. Erst der übertriebenste Ausdruck der Puppennatur Olympias, der end- und atemlose Tanz, befreit ihn — was durch Zerbrechen der Brille angedeutet wird — von der rosagefärbten Betrachtungsweise; gleichzeitig wird er, als der von Spalanzani betrogene Coppelius die Puppe zerbricht, die er Hoffmann mitaufgeschwatzt hatte, völlig aufgeklärt und muß nun den rücksichtslosesten Spott der anderen ob seiner schwärmerischen Verblendung über sich ergehen lassen.

Die Wirkung des Olympiaabenteuers hätte sich wohl darin äußern können, daß Hoffmann nun von der Schwärmerei gründlich geheilt ist. Hoffmann hätte doch als hochstehender Verstandesmensch an dem einen Falle soviel gelernt haben können, daß er nun im allgemeinen einen kleinen Einblick in die Beziehungen zum andern Geschlechte gewann. Dem ist aber tatsächlich nicht so. Hoffmann selbst kommt sich allerdings, als er das Olympiaabenteuer hinter sich hat, als ein Mann vor, der mit den Frauen viel erlebte und sie kennt. Darum dünkt er sich erhaben über sie und ihre Macht und gefällt sich darin, sie nur noch als Gegenstände zu betrachten. Er schwärmt weiter in Italien abenteuerlich umher, gerät in die Gesellschaft Giuliettas, einer Courtisane, und verherrlicht im üppigen Kreise die Liebe der Sinnenlust, indem er nun die Liebe fürs Leben überhaupt nicht mehr gelten lassen will, sondern sie einen Wahn nennt. Tatsächlich bleibt er doch nach wie vor ein Idealist, dazu bestimmt, weiblichen Reizen und Verführungskünsten zu erliegen. Giulietta, die er selbst genau als Courtisane kennt, bricht in Tränen aus, tut so, als würde sie von den andern zu Unrecht geschmäht, und schon nimmt er dies für wahre Liebe, indem er sich noch besonders klug vorkommt, weil er die Tränen so klar zu deuten weiß. Er erliegt also dem für schwärmerische Gemüter einfachsten Verführungsmittel, und er erliegt gründlich! Sogar sein Spiegelbild läßt er Giulietta zum Opfer. Während andere eine Courtisane lohnen, wie ihr gebührt, opfert Hoffmann ihr einen wertvollen Teil seines Ichs. (Uebrigens hat dieser Vorgang in „Die Geschichte vom verlorenen Spiegelbilde“ kaum eine solche symbolische Bedeutung. Die Geschichte stellt vielmehr eine nicht allzu starke, etwas äußerliche Nachahmung des „Peter Schlehmil“ dar. Hier ergibt sich die symbolische Bedeutung aus dem Zusammenhange.) Endlich sieht Hoffmann ein, daß er abermals durch gar zu lodernden Herzensbrand sich in recht sonderbare Umstände verstrickt hat. Er ist ganz verdutzt. Er glaubte doch, genug Lehrgeld bei dem Abenteuer mit „Olympia“ gezahlt zu haben und gegen ähnliche Gefahren fortan gefeit zu sein, und dennoch sieht er sich wieder in einer ähnlichen Lage. Er hatte gemeint, daß eine neue Verführung sich in genau derselben Gestalt nahen müßte, und dieser würde er schon zu begegnen gewußt haben. Nun liegen die Umstände so ganz anders, und tatsächlich besteht doch dieselbe Gefahr der Verführung durch Frauenreiz. Wäre er willenskräftig, so würde er sich sofort von Giulietta lossagen und den Schauplatz verlassen. Diese Kraft fehlt ihm durchaus. So verbringt er die Zeit mit Betrachtungen darüber, daß er durch Frauenreiz wieder in ein derartiges Schicksal verstrickt sei, achtet nicht des offenen Spottes Giuliettas und der anderen (man vergleiche besonders das schöne, im Klavierauszug enthaltene, aus Offenbachs Nachlaß stammende Septett in As dur, das in das Motiv der Barcarole ausklingt, übrigens nicht in der Partitur steht und bei den Aufführungen meist weggelassen wird). So klar auch sein Verstand urteilt, so wenig richtet er sich danach, beiläufig ein ausgesprochener Charakterzug des wirklichen Hoffmann. Er begeht sogar noch den Wahnsinn, sich den Weg zu Giulietta durch ein Duell mit Schlehmil erzwingen zu wollen, den er tötet; so belädt er sich mit schwerer Blutschuld, natürlich ohne etwas zu erreichen, da Giulietta inzwischen mit Pitichinaccio in der Gondel davongefahren ist.

Hoffmann ist doch immerhin ein Mann von Talent, eine Persönlichkeit. Mit solchen Eigenschaften findet er schließlich, und zwar in der Heimat, in Antonia doch das Weib, das ihm gebührt, ein Weib von innigem Wesen, wohl auch körperlich reizvoll, zugleich geistig hochstehend, auch einer Familie von wissenschaftlicher und künstlerischer Kultur entstammend. Der Antoniaakt ist wohl in spätere, wenn auch immer noch ziemlich junge Jahre Hoffmanns zu verlegen. Aber bei einem Manne wie Hoffmann verläuft nichts glatt; er hat das ausgesuchteste Pech. Schon glaubt er sich dem Ziel seiner Wünsche, der ehelichen Verbindung mit Antonia, nah, da stirbt sie. Ob sie mit ihm glücklich geworden wäre? Immerhin zweifelhaft. Allerdings glaubt Hoffmann offenbar wieder an

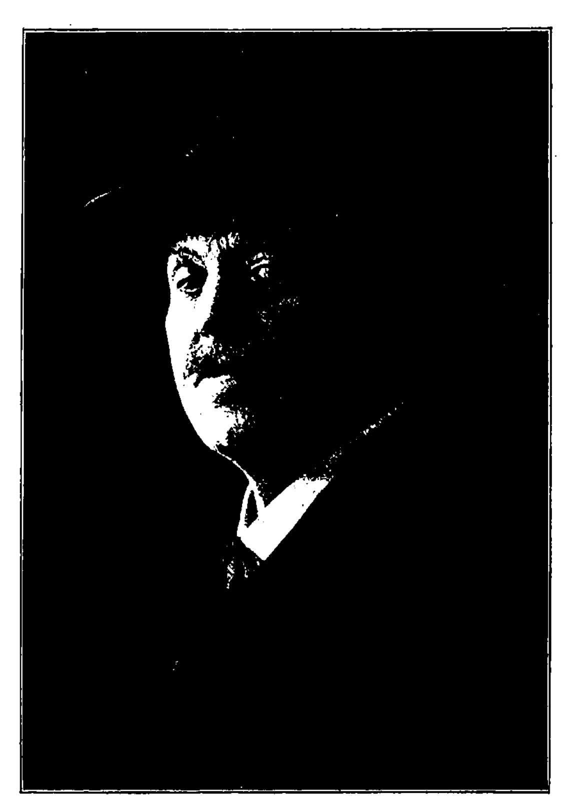
eine Liebe fürs Leben, indem er den häufigen Entwicklungsgang durchmacht, daß er zuerst vorzeitig eine Liebe fürs Leben gefunden zu haben wähnt, dann auf einmal die Möglichkeit solcher Liebe überhaupt leugnet, schließlich aber durch die, erst in späteren Jahren erreichbare, Neigung einer wirklich wertvollen Frau wieder bekehrt wird. Sicherlich würde Hoffmann sich zuerst auch in idealer Weise verhalten, sich Antonias würdig gezeigt, sich in ein Herddämmerglück hineingelebt haben. Auf die Dauer aber wäre es bei einem Manne wie Hoffmann vielleicht nicht so geblieben. Nachdem er den Besitz Antonias gründlich ausgekostet, würde er wohl in seinem Eifer, das Leben zu lernen, und in der damit naturnotwendig verknüpften Unbeständigkeit sich wieder anderen Frauen zugewandt haben. Wenn Dr. Mirakel Antonia einzuflüstern sucht, daß Hoffmann lediglich ein unzuverlässiger Verführer sei, so kann man sich zwar einerseits eines Lächelns nicht erwehren, daß Hoffmann durch seine bisherigen, doch mehr eigenartigen als zahlreichen, Abenteuer — wohl nur mit Olympia und Giulietta — in solchen Ruf gekommen ist, andrerseits hat Dr. Mirakel tatsächlich nicht so unrecht. Trotz allen Idealismus und aller schwärmerischen Begeisterung des Augenblicks ist Hoffmann doch eine unzuverlässige Persönlichkeit, was seine Eignung zur Monogamie betrifft, zumal er offenbar einem weiblichen Ideal nachgeht, das alle drei von ihm angenommenen Elemente des Weibes in sich vereinigt. Doch ist alles dies vom Dichter nicht ausgeführt worden und nur andeutungsweise vorhanden, so daß sich die Entwicklung Hoffmanns in diesem Punkte nicht voraussehen läßt. Vielleicht würde er sich ganz zu einer praktischen Lebensauffassung durchgerungen und im Besitz Antonias einigermaßen Befriedigung gefunden haben, zumal er nach den tief erregenden Abenteuern der Vergangenheit wohl Ruhe suchte. — Schließlich bleibt auch noch die Möglichkeit — vielleicht die dem Dichter vorschwebende, wenn auch nicht die psychologisch feinste —, daß Hoffmann unter gelungener Entwicklung seiner Dichtergabe mit Antonia glücklich geworden wäre. Erschütternd wirkt der Tod Antonias. Von diesem Schlage kann Hoffmann sich nicht mehr erholen, mögen auch alle drei Erlebnisse, selbst das mit Antonia, in seine Jugendzeit zu verlegen sein. Ob er wirklich mit Antonia glücklich geworden wäre, ist nicht entscheidend, da er selbst jedenfalls daran glaubt. Auf die ereignisreiche Jugendzeit folgt nun die lange Leere. Von dem letzten Erlebnis, zumal auch die beiden ersten noch nachwirken, kann sich Hoffmann doch nicht wieder erholen; die Antonien sind nicht dicht gesät, und Hoffmann findet keine andere mehr. Er lebt nun wohl vornehmlich der Erinnerung an das Geschehene und der dichterischen Verwertung. Es paßt auch sehr gut zu ihm, wenn man ihn sich gleichzeitig vorstellt als tüchtigen, arbeitsfreudigen, sogar gerissenen Praktiker in fortschreitender Entwicklung. Auch Beziehungen zu Frauen sind wahrscheinlich, vielleicht sogar in größerer Zahl, zumal er, wenn auch recht gewaltsam und gewissermaßen mit sehr großen Unkosten, sich Gewandtheit und Erfahrung im Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht angeeignet hat, allerdings nur wenig innerliche, die immer unter dem Druck des entsagungsvollen Untertones der Trauer um das unerreichte Ideal und das entschwundene Begehren stehen. Insoweit bleibt er, wie schon erwähnt, wohl Schwärmer und läßt sich darum auch Stella von Lindorf entreißen. Alles in allem, ein zerbrochenes Schicksal, das Schicksal eines Mannes, der es in seinen Beziehungen zum andern Geschlechte besonders ideal anfangen wollte, aber durch die Ungunst des Geschickes dauernd außergewöhnliches Pech hatte. Zu seinem Unglück ist dies auch ihm selbst klar und überdenkt er es mit Vorliebe, wohl auch Selbstironie.

Diese unsere Gedankengänge mögen sich nicht durchweg mit zwingender Notwendigkeit aus dem Werk unmittelbar ergeben. Aber bei genauerer Betrachtung liegen sie keineswegs fern, zumal das Werk offenbar kein äußerliches, phantastisches Märchenspiel sein, sondern tiefen symbolischen Gehalt haben soll. Jedenfalls enthält die Zeichnung Hoffmanns psychologisch feine Züge, die reges Interesse erwecken, allerdings wohl weniger für eine Frau als für einen Mann, da die Dinge sehr von dessen Standpunkt aus gesehen sind, der den Frauen vielfach fern liegt. Diese feinen Züge werden aber oft übersehen, weil man dergleichen in einem Operntext nicht zu suchen pflegt, namentlich nicht in einem mit so leicht verständlicher Vertonung. Doch gerade um jener Züge willen hat wohl Offenbach, der sein ganzes Leben mit heißem Bemühen und großem Erfolge geistvoll gespottet hat, zu zeigen versucht, daß er auch noch eine bitter ernste Auffassung der Dinge dieser Welt kenne. Beiden Auffassungen gemeinsam ist die Reife und Schärfe seelenkundiger Beobachtung.

Daß Offenbach der Versuch, ein ernstes Werk zu schaffen, völlig gelungen ist, kann nicht bezweifelt werden. „Hoffmanns Erzählungen“ ist unter die großen Werke zu rechnen, wie auch der immer noch wachsende Erfolg beweist.

Dem Andenken Joseph Staudigls.

In Karlsruhe, wo er sich neuerdings wieder niedergelassen hatte, starb im April v. J. an einem Hirnschlag *Joseph Staudigl* im Alter von 66 Jahren. Mit ihm schied ein wirklicher und echter Sänger aus dem Leben, ein Sänger, bei dem sich eine außergewöhnlich schöne Stimme, eine vorzügliche Schule und warmes Empfinden zu einem künstlerischen Gesamtorganismus vereinigten, dem Kunstleistungen von seltener Einheitlichkeit und Ausgeglichenheit entsprangen. Die Mara hat als altes gebeugtes Mütterchen von achtzig Jahren durch ihren Gesang noch Bewunderung hervorgerufen. Wer Staudigl kurz vor seinem Tode singen hörte, gewann auch den Eindruck, als müßte dieser Sänger im höchsten Greisenalter noch durch seinen Gesang zu fesseln wissen, so vollkommen hatte er seine Stimme, die der „schönen Töne“ keineswegs ermangelte, in der Gewalt. Schon jung mußte er weit über den Durchschnitt sich Erhebendes geboten haben, sonst hätte der berühmte Musikgelehrte A. W. Ambros den damaligen Schüler des Wiener Konservatoriums kaum als einen Sänger „von großen, teilweise schon erfüllten Hoffnungen“ bezeichnet. Während seiner besten Mannesjahre, in der Vollkraft seines Könnens, von 1874 bis 1884, gehörte Staudigl dem Karlsruher Hoftheater an. Er war der erste Wotan an dieser für die Verlebendigung von Wagners Schöpfungen zu jener Zeit als vorbildlich geltenden Kunststätte. Mit zu seinen lebenserfüllten Gestalten gehörte der „Holländer“; wesensfremder war ihm „Telramund“ und „Don Juan“. Ueberhaupt die Partien von scharf ausgeprägter leidenschaftlicher Eigenart entsprachen weniger seiner Individualität als solche, in denen die gemütliche lyrische Seite vorherrschte. Als Pogner, Kühleborn, Jakob in „Joseph und seine Brüder“, Figaro in „Figaros Hochzeit“, als König in „Lohengrin“ konnte sich sein weicher, überaus biegsamer Baßbariton in seiner ganzen Schönheit entfalten. Mit seinem Abgang von der Karlsruher Oper beschloß Staudigl seine eigentliche Theaterlaufbahn, wenn er auch bei seiner dreimaligen Künstlerfahrt nach Amerika in der neuen Welt noch die Bretter betreten hat. Auf ein anderes Feld seiner Kunst übertrug er seine Betätigung, ein Feld, das dem innersten Wesen seiner künstlerischen Veranlagung mehr als die Bühne entsprach: den Konzertsaal. Von jeher gerne sein Ziel, wurde er nun seine eigentliche Domäne. Für das Oratorium wie für das Lied war Staudigl gleichermaßen prädestiniert. Ließ seine hochentwickelte Gesangstechnik, seine mustergültige Beherrschung und ökonomische Verwendung des Atems, die ihm gestattete, das Baßsolo in der „Neunten“ in einem Atem zu singen, leicht über die Schwierigkeiten obsiegen, welche sich der vollkommenen Ausführung geistlicher Musik entgegenstellen, so nahm die schlichte, von einem warmen Gefühlston getragene und deshalb zum Herzen sprechende Art seines Liedervortrags die Hörer gefangen. Auf dem Gebiete des Oratoriums bot er im „Messias“ und in den „Jahreszeiten“ kaum zu Uebertreffendes, als Loewe- und Schubert-Sänger durfte er geradezu als vorbildlich bezeichnet werden. Zusammen mit seiner Gattin, der bekannten Altistin *Gisela Staudigl-Koppmayer*, hat er sich um den Tondichter der deutschen Ballade, von dessen Hand er Originalschriftsätze



Joseph Staudigl †.

besaß, große Verdienste erworben, die ihre Würdigung durch Ernennung des Sängerpaares zu Ehrenmitgliedern des Loewe-Vereins gefunden haben. Als Verkündiger Schuberts trat Joseph Staudigl das Erbe seines Vaters, des berühmten Wiener Bassisten gleichen Namens, an. Diesem Meistersinger, der mit seinem Anfangswirken noch in die Zeit des Großmeisters des Liedes hineinreichte, gebührt der Ruhm für die Erkenntnis der Bedeutung Schuberts bahnbrechend gewesen zu sein. Gemeinsam mit seinem Vater hatte der jüngere Staudigl auch die mehr als bloß oberflächliche Teilnahme an Dingen und Geschehnissen, die außerhalb des Bereichs der Musik lagen. Betätigte sich Staudigl der Vater als talentvoller Zeichner, Maler und Radierer, befaßte er sich mit Chemie, Medizin (Homöopathie) und der damals erfundenen Daguerreotypie, so genoß Staudigl der Sohn den Ruf als einer der ausgezeichnetsten Amateurphotographen. Sein stets arbeitender Geist beschäftigte sich bis zuletzt mit einem Eifer und einem Ernst mit elektrotechnischen Problemen, daß wissenschaftliche Kapazitäten auf diesem Gebiet für seine Bestrebungen lebhaftes Interesse bekundeten. **Schweikert (Karlsruhe).**

Im Streit um Konsonanz und Dissonanz.

Von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

I.

Gibt es denn überhaupt noch einen Streit um Konsonanz und Dissonanz? — werden viele verwundert, einige vielleicht entrüstet fragen. Ist denn diese Angelegenheit nicht restlos geklärt worden durch die zahlreichen Schriften eines *Hauptmann*, *v. Oettingen*, *Riemann*, *Stumpf*?

Und *Helmholtz*? — frage ich.

Ja, allerdings; der hat natürlich auch darüber geschrieben. Aber er ist bekanntlich vollständig widerlegt! — so etwa würde die Antwort lauten.

Das soll doch wohl heißen: wir müssen Helmholtz' Auffassung fallen lassen, weil sie sich als von Grund aus falsch und eines Ausbaues unfähig erwiesen hat, und weil man vor allem an ihre Stelle etwas Besseres setzen konnte.

Hören wir z. B. die moderne Erklärung der Konsonanz!

„Konsonanz ist die Auffassung zweier demselben Klange angehöriger Töne im Sinne dieses Klanges; so und nicht anders ist heute der Begriff der Konsonanz zu definieren" (Riemann, Handbuch der Akustik).

„Konsonanz ist die Verschmelzung mehrerer Töne zur Einheit der Klangbedeutung" (Riemann, Musiklexikon). Auch diese Definition nennt der Verfasser „scharf präzisiert".

Der Begriff der Verschmelzung, der eben für die Begründung der Konsonanz benutzt wurde, ist neuerdings — schon die Griechen haben ihn gebraucht — von *Stumpf* wieder aufgenommen worden und verlangt seinerseits eine Erklärung:

„Verschmelzung (in Stumpfs Sinne) ist dasjenige Verhältnis zweier Empfindungsinhalte, wonach sie nicht eine bloße Summe, sondern ein Ganzes bilden."

Diese Proben können uns genügen. Ist das, was wir da lesen, auch nur in bescheidenstem Maße eine „Erklärung"? Erfährt man durch jene Worte, woran es liegen muß, daß uns mehrere Töne zusammen gut oder schlecht, angenehm oder unangenehm klingen?

Nein! Erklärungen enthalten sie nicht; sie sind Umschreibungen jener tonpsychologischen Erscheinung, decken aber deren natürliche Ursachen nicht auf.

Darum steht den Verfechtern solcher Definitionen *Helmholtz* schroff gegenüber; er ist exakter Naturforscher, will Tatsachen, um aus ihnen Schlüsse ziehen zu können. Er will und kann daher aber auch auf andere überzeugend wirken und verschmäht jede imperativische Ueberredungskunst (vgl. oben: „so und nicht anders ..."). Bei *Auerbach* („Die Grundlagen der Musik") findet man über diesen Gegensatz zwischen Helmholtz und den andern folgende Bemerkung:

„In jedem Falle ist die Musiktheorie von Helmholtz die einzige, die auf naturwissenschaftlichem Boden steht. Alle anderen neueren Theorien, unter denen die von *Hauptmann*, *Riemann*, *Oettingen*, *Goldschmidt* und *Stumpf* die interessantesten sind, haben psychisches oder metaphysisches Gepräge; sie sind also Theorien, an denen man Gefallen finden kann, die sich aber nicht beweisen und nicht widerlegen lassen; die psychischen praktisch nicht, weil wir über die feineren Vorgänge im Gehirn vollständig unorientiert sind; die metaphysischen prinzipiell nicht, wie das im Wesen alles Metaphysischen liegt."

Wahrhaftig, hier paßt die Bemerkung vom „erlösenden Wort", die *Riemann* in seinem Handbuche der Akustik (S. 93), dort allerdings über *Stumpfs* Verschmelzungsbegriff macht.

II.

Wodurch ist ein Ton physikalisch charakterisiert? Durch seine Schwingungszahl, durch die ihm vermöge seiner Entstehungsweise eigenen Teiltöne und, wenn man will, durch seine Stärke[1]. Diese hat nämlich insofern eine Bedeutung, als sie die hörbare Anzahl der Teiltöne mitunter zu vermehren imstande ist. Mit diesen Grundeigenschaften müssen daher auch die physiologischen und psychologischen Wirkungen zusammenhängen.

Bei zwei derartigen Erscheinungen läßt man nun merkwürdigerweise diesen Gedanken gelten, nämlich bei der Empfindung der Tonhöhe, deren Abhängigkeit von der Schwingungszahl, und bei der Empfindung der Klangfarbe, deren Abhängigkeit, außer vom Material und Form des Instruments, in der Hauptsache von den dadurch bedingten Teiltönen und der Tonstärke nicht bestritten werden kann. Es gibt keine „hellen Gründe", die überzeugend wären, daß nicht auch die Konsonanz und Dissonanz von den natürlichen Grundeigenschaften der Töne abhängen müssen.

Der wissenschaftliche Forscher, der die Ursachen der Konsonanz und Dissonanz zweier Klänge ergründen will und sich dabei natürlich nicht auf Vermutungen oder das oft trügerische Gefühl verlassen darf, wird zunächst festzustellen haben, ob das gleichzeitige Vorhandensein zweier Schallwellenzüge irgendeine besonders geartete physikalische Folgeerscheinung hat. Allerdings ist eine solche in dem Auftreten der sogenannten Kombinationstöne unbestritten nachgewiesen, sowohl experimentell als auch mathematisch-physikalisch. Sogar drei Arten solcher Töne kennt man heute:

1. Differenztöne (*Tartini*), deren relative Schw.-Zahlen gleich der Differenz;
2. Summationstöne (*Helmholtz*), deren relative Schw.-Zahlen gleich der Summe;
3. Multiplikationstöne (*Oettingen*), deren relative Schw.-Zahlen gleich dem Produkt der ganzzahligen relativen Schw.-Zahlen der zu untersuchenden Einzelklänge ist.

Hiervon sind aber wohl nur die ersten von wirklich praktischer Bedeutung; sie sind so stark, daß sie ohne besondere Hilfsmittel schon bei gewöhnlicher Tonstärke unmittelbar wahrgenommen werden können, und wurden wahrscheinlich aus diesem Grunde auch am frühesten entdeckt. Die andern dagegen sind nur unter besonderen Vorsichtsmaßregeln, wie sie unser Ohr normalerweise nicht besitzt, zu hören und erfordern zum Teil auch eine größere Stärke der Ausgangstöne.

Ein zweiter, allgemein orientierender Versuch ist dann der: von zwei gleichgestimmten Tonquellen auszugehen, die eine allmählich immer mehr gegen die andere zu verstimmen und die gemeinsame Klangwirkung zu beobachten. Dieser Versuch führt zunächst zur Entdeckung der Schwebungen und zu der Erkenntnis, daß diese Tonstöße mit zunehmender Zahl immer unangenehmer für unser Ohr werden; daß diese Empfindung ungefähr bei 33 Schwebungen in 1 Sekunde ihr Maximum hat, um dann wieder nachzulassen und bei einer Anzahl von ungefähr 132 die Grenze zu erreichen, jenseits welcher man die Schwebungen infolge ihrer zu kurzen Einzeldauer nicht mehr unmittelbar als Tonstöße empfindet. Der Versuch zeigt aber außerdem, daß eine Konsonanz nicht plötzlich in eine Dissonanz umschlägt, oder umgekehrt, sondern daß ein solcher Uebergang stets ganz allmählich erfolgt.

Damit ist erwiesen, daß Konsonanz und Dissonanz von einander nicht prinzipiell, sondern nur graduell verschieden sind; man muß sie also einem gemeinsamen höheren Begriff unterordnen können, ähnlich wie Wärme und Kälte dem Begriff Temperatur.

Helmholtz hat in seiner „Lehre von den Tonempfindungen" dieses Gemeinsame treffend als Rauhigkeit bezeichnet. Er hat nun die verschiedenen Intervalle sowohl experimentell als auch rein rechnerisch auf die Kombinationstöne (vor allem Differenztöne) hin untersucht, welche von den beiden Ausgangsklängen und ihren Teiltönen untereinander und mit diesen Kombinationstönen selbst wieder gebildet werden. Das genauer auseinanderzusetzen, kann natürlich nicht die Aufgabe dieser Arbeit sein, welche vielmehr gerade zum direkten Studium des Helmholtzschen Werkes anregen möchte.

Aus dem Ergebnis war zu erkennen, daß bei solchen Zweiklängen, die wir konsonant nennen, Schwebungen gänzlich oder doch fast ganz fehlten. Dadurch wurde die Tonempfindung eine gleichmäßige, ungestörte, und daher angenehme, während die Zweiklänge mit irgendwelchen Schwebungen, die Dissonanzen, infolge der dadurch erzeugten Tonstöße eine fortwährend unterbrochene, daher unangenehme Empfindung auslösten.

Indessen stellte Helmholtz fest und sagt es in seinem Werke (5. Ausgabe S. 284) ausdrücklich, daß vorhandene Schwebungen nicht allein die Ursache einer Dissonanz sein

[1] Man sagt zwar gewöhnlich: Schwingungszahl, Stärke und Klangfarbe, doch ist diese Teilung, wie aus dem Folgenden hervorgeht, nicht einwandfrei.

können. Die Größe des Intervalls spielt dabei eine ebenso bedeutsame Rolle. „Denn wenn wir von der Größe des Intervalls absehen dürften," heißt es auf Seite 286, „müßten gleiche Rauhigkeit haben folgende Intervalle, welche der Rechnung nach die gleiche Anzahl von Schwebungen geben sollten: h' c''; c' d'; d' e'; e g; c e; G c; C G."

Und nun kommt auf der folgenden Seite (287) oben der wohl sonst kaum zitierte Satz, der gleichermaßen für Konsonanz wie Dissonanz die Erklärung enthält, die Helmholtz diesen Erscheinungen auf Grund seiner Versuche gibt:

„Die Rauhigkeit des Zusammenklanges hängt (also) in einer zusammengesetzten Weise von der Größe des Intervalls und von der Zahl der Schwebungen[1] ab."

Wohlgemerkt: „hängt ab", nicht etwa „ist lediglich bestimmt"! Damit bleibt zugestanden, daß vielleicht noch andere, bisher nicht entdeckte Ursachen mit im Spiele sein können, daß also eine weitere Ausgestaltung der Theorie durchaus möglich wäre.

Wer die Sache mathematisch fassen will, kann, da die Größe des Intervalls durch das Verhältnis, die Zahl der Schwebungen durch die Differenz der Schwingungszahlen bestimmt ist, sagen:

„Die Rauhigkeit eines Zweiklanges ist eine Funktion des Quotienten und der Differenz der Schwingungszahlen für die ihn bildenden Einzelklänge."

Diese Rauhigkeit — das ist darin eingeschlossen — kann eben unter Umständen ganz oder doch fast ganz verschwinden, dann haben wir die verschiedenen Stufen der Konsonanz, andernfalls die verschiedenen Grade der Dissonanz zu erwarten.

Das also ist es, was *Helmholtz* behauptet hat. Nichts mehr, aber auch nichts weniger!

Und, was am wichtigsten ist, er kann mit Recht im Vorwort zur 3. Ausgabe seines Werkes (1870) von seiner Konsonanztheorie sagen, daß sie eine bloße Zusammenfassung beobachteter Tatsachen ist, er kann in seinem Buche (S. 371) ohne Ueberhebung behaupten, daß in seinen Untersuchungen eine wirkliche Ursache des konsonanten und dissonanten Verhaltens der musikalischen Klänge dargelegt worden sei, „gegründet auf eine neuere Analyse der Tonempfindungen und auf rein naturwissenschaftliche, nicht auf ästhetische Prinzipien."

III.

Man findet gewöhnlich ein anderes Wort aus *Helmholtz'* genialem Werke als Definition der Konsonanz und Dissonanz angegeben, nämlich das auf S. 370 gesperrt gedruckte: „Konsonanz ist eine kontinuierliche, Dissonanz eine intermittierende Tonempfindung."

Helmholtz konnte sich an jener Stelle im Rückblick so kurz ausdrücken, weil er annehmen durfte, daß jeder nach dem Voraufgegangenen wissen mußte, was mit den Worten „kontinuierlich" und „intermittierend" gemeint sei; „gleichmäßig-ungestört" und „stoßweise-unterbrochen" könnte man sie vielleicht übersetzen. Die dadurch gekennzeichneten Eigenschaften sind abhängig vom Fehlen oder Vorhandensein von Schwebungen aller Art zwischen den durch die beiden Einzelklänge hervorgerufenen Teil- und Kombinationstönen und von der Größe des Intervalls.

Auffällig ist bei den Einwendungen, die man gegen diese Theorie gemacht hat, daß sie nicht gegen die beobachteten Tatsachen gerichtet sind, sondern nur gegen Folgerungen, die sich vermeintlich aus ihnen ergeben würden; sie beginnen daher sämtlich mit dem Gedanken: „es müßte doch — —". Betrachten wir kurz jene, die am weitesten verbreitet sind, auf die also wohl das größte Gewicht gelegt wird!

1. Es müßten doch z. B. zwei Töne von 66 und 99 Schwingungen infolge ihrer 33 Schwebungen eine stärkste Dissonanz ergeben, sie geben aber eine (kaum getrübte) Konsonanz!

Antwort: Es ist 66: 99 oder 2 : 3 ein Quintintervall. Nach Helmholtz hängt aber die Rauhigkeit als Endeffekt nicht allein von den Schwebungen, sondern gerade auch vom Intervall ab. Und die Quinte ist nächst der Oktave das stärkste konsonante Intervall infolge des weitgehenden Zusammenfallens der Teiltöne. Hier überwiegt also der Einfluß des Intervalls.

2. Es müßten z. B. Töne von 2610 und 2784 Schwingungen, die mit ihren Schwebungen längst die Grenze von 132 überschritten haben, keine Dissonanz geben; sie tun es aber doch!

Antwort: Es ist 2610: 2784 oder 15 : 16 das Intervall der kleinen Sekunde. Nach Helmholtz hängt . . . (usw. wie bei 1). Und die kleine Sekunde ist die stärkste Dissonanz. Auch hier überwiegt also der Einfluß des Intervalls.

3. Es müßte doch Helmholtz' Theorie nicht auf zwei einfache Töne angewendet werden können, da diese keine Obertöne haben, auf denen jene fußt!

Antwort: Nein! Die Theorie gründet sich auf die Kombinationstöne. Auf S. 257 untersucht Helmholtz übrigens gerade Intervalle aus einfachen Tönen und gibt dazu ausführliche Beispiele. Außerdem können sich die fehlenden Obertöne ja auch erst im Ohre bilden, da besonders der unsymmetrische Bau des Trommelfells ihr Entstehen sehr begünstigt. „Wir werden deshalb nicht leicht die Empfindung eines starken einfachen Tones haben können, ohne auch die Empfindung seiner harmonischen Obertöne zu haben" (S. 264). — Aehnliches würde für einen Einwurf gelten, der sich auf die Klangfarbe der Ausgangstöne bezöge.

Man sieht, der Fehler in diesen Einwendungen liegt darin, daß man Helmholtz' Theorie — unvollständig angeben und benutzen möchte.

4. Es müßte ein und dasselbe Intervall in verschiedenen Oktaven einen verschiedenen Grad von Konsonanz oder Dissonanz besitzen!

Antwort: Deckt sich denn das nicht auch mit den Tatsachen? Klingt uns c—g wirklich genau so wie c'''—g'''? Da sich aber die Intervalle bei Oktavenverlegung sämtlich in gleicher Weise ändern müssen, ist innerhalb jeder einzelnen Oktave jedenfalls die relative Wirkung der verschiedenen Intervalle im Vergleich mit einander dieselbe.

5. Es müßte die Erklärung von Helmholtz nur gültig sein können für gleichzeitige Töne, da bei bloß melodischer Folge die Schwebungen fortfallen.

Antwort: Sie soll ja auch nur für gleichzeitige Töne gelten; es handelt sich ja gerade bei der betrachteten Frage um das Harmonische, nicht um das Melodische.

Das also sind die schwerwiegendsten der Einwendungen, durch die man Helmholtz' Konsonanztheorie als unhaltbar erweisen will! (Schluß folgt.)

[1] Zu ergänzen: der Teil- und Kombinationstöne.

Bernhard Scholz †.

Aus *München* wird die Nachricht vom Tode eines Mannes gemeldet, der seit längerer Zeit aufgehört hat, im öffentlichen Musikleben eine führende Rolle zu spielen, der aber doch verdient, daß auch die Nachwelt sich seiner erinnere. Nicht als ob *Bernhard Scholz* ein Musiker von irgendwelcher Besonderheit oder Größe gewesen wäre, aber er ist mit seltener Beharrlichkeit den Idealen seiner Jugend treu geblieben und hat sich von ihnen trotz aller Anfeindungen, die sein Schaffen fand, nicht abbringen lassen. In dem Wesen des verstorbenen Musikers fehlt jeder problematische Zug, und die ganze Erscheinung des Mannes, der unbeirrt um Tages- und Modefragen seinen Weg ging, hatte etwas Aufrechtes und Kerniges. Ihm hat das Geschick verwehrt, die Nachtseiten eines Lebens kennen zu lernen, das in härtester Arbeit um Erfolg zu ringen hatte. Blieb Scholz jedes Bohèmewesen erspart, so freilich auch Ansporn und Glück, in heißem Kämpfen mit sich selbst und der Welt sich durchzusetzen.

Bernhard Scholz wurde am 30. März 1835 in Mainz geboren und durch Ernst Pauer, den Kontrapunktisten S. W. Dehn und den Mailänder Gesangslehrer Sangiovanni ausgebildet. Damit erhielt seine künstlerische Zukunft ihre Richtlinien, die sie niemals zu überschreiten oder zu verleugnen vermochte. Schönes Ebenmaß der Gliederung, ein ausgeprägter Sinn für Melodik und Freude an gelehrter satztechnischer Arbeit sind der Mehrzahl der Werke des Verstorbenen nachzurühmen, aber kein ausgesprochener eigener Ton. Was Scholz uns in seinen Werken verkündet, ist Abglanz aus der Zeit der Klassik und der Romantik.

1856 wurde Scholz Lehrer der Theorie an der Königl. Musikschule zu München, war kurze Zeit in Zürich und Nürnberg tätig, wirkte von 1859 ab, zunächst neben Marschner, sechs Jahre lang als Hofkapellmeister in Hannover, siedelte sodann nach einem Studienaufenthalte in Florenz nach Berlin über und wurde 1871 als Dirigent der Konzerte des Orchestervereins nach Breslau berufen. In dieser Stellung, die ihm viele Erfolge, so auch den Dr. phil. h. c. eintrug, blieb er bis zum 1. April 1883, wo er Nachfolger Raffs als Direktor des Hochschen Konservatoriums in Frankfurt a. Main wurde. Von 1884 ab leitete er auch den Rühlschen Gesangverein daselbst. Im Herbst 1908 legte Scholz beide Aemter nieder und verbrachte die nächsten Jahre in behaglicher Ruhe in Florenz, von wo ihn erst der Weltkrieg vertrieb. Scholz siedelte nun nach München über und ist hier am 28. Dezember, einundachtzig Jahre alt, gestorben.

Als Klavierspieler ward Scholz viel gefeiert. Enge Freundschaft verband ihn mit Joachim, Clara Schumann und dem ganzen Kreise um Joh. Brahms. Er gehörte auch zu den Unterzeichnern der von Brahms und Joachim 1860 gegen die

neudeutsche Kunst und Liszt veröffentlichten Erklärung, die freilich nur ein papierener Protest war und blieb.

Als Pädagoge hat Scholz ohne jeden Zweifel Hervorragendes geleistet, wenn er auch auf diesem Gebiete in seinen Ansichten eine sonderbare Beschränkung zeigte und sich z. B. zeitweilig damit begnügte, dem Unterrichte im Kontrapunkt seine Neuausgabe der von Dehn im Manuskript hinterlassenen Schrift „Die Lehre vom Kontrapunkt" (2. Aufl. 1883) zugrunde zu legen, ein Werk, das in sich ungenügend ist und jede Erörterung moderner Kunstfragen abweist. Daß Scholz von der Bedeutung der Musik als eines volksbildnerischen Mittels tief durchdrungen war, bezeugt seine Begründung des Frankfurter Volkschores, der 1897 ins Leben trat. Die Musik, wie er sie verstand, zu schützen und vor seiner Meinung nach unheilvollen Verirrungen zu bewahren, hat Scholz auch als Schriftsteller versucht. Dahin gehört seine Schrift „Wohin treiben wir?". Weiterhin hat er bemerkenswerte Erinnerungen aus seinem Leben, „Verklungene Weisen", geschrieben.



Bernhard Scholz †.
Bildnis aus jüngeren Jahren.

Scholz war auch als Komponist unendlich fleißig. Das Schaffen muß ihm ein Leichtes gewesen sein, denn trotz seiner großen Arbeitslast als Organisator und Leiter hat er eine überraschende Anzahl von zum Teil sehr umfangreichen Arbeiten hinterlassen. Verleugnen diese den gediegen geschulten und vornehm empfindenden Künstler an keiner Stelle, so ist doch das, was ihres Wesens Kern ausmacht, nichts anderes als ausgesprochenes Epigonentum und wird der Zeit rasch zum Opfer fallen. Ausgeschlossen davon mag immerhin die eine oder andere seiner Schöpfungen sein, aber das ändert an dem Gesamtbilde seiner künstlerischen Arbeit nichts. Von seinen Opern sind zu nennen „Carlo Rosa" (München 1858), „Zietensche Husaren" (Breslau 1869), „Morgiana" (München 1870), „Golo" (= Genovefa, Nürnberg 1875), sein bestes Opernwerk, „Der Trompeter von Säckingen" (Wiesbaden 1877), „Die vornehmen Wirte" (Leipzig 1883) „Ingo" (Frankfurt a. M. 1898), „Anno 1757" (Berlin 1903) und „Mirandolina" (Darmstadt 1907). Aber Scholz war, wie eines seiner Vorbilder, Schumann, keineswegs für das Musikdrama geschaffen. Man erkennt dies auch an der Art, wie er sich in seiner Schrift „Musikalisches und Persönliches" mit Richard Wagner auseinandersetzt. Das Gebiet, auf dem der Verstorbene seine bedeutendsten Erfolge erzielte, war das der Kammermusik. Man wird hier immer die mühelose Beherrschung der Form und das hohe kontrapunktische Können von Scholz anerkennen, aber auch bedauern müssen, daß es ihm kaum jemals geglückt ist, zu einem persönlichen Tone zu gelangen. Sein Meisterstück hat Scholz wohl mit den freilich stark nach Gelehrtenarbeit schmeckenden „Kontrapunktischen Variationen" über ein Händelsches Thema für zwei Klaviere geliefert, aber auch die preisgekrönten Quartette op. 46 und 79 und das Quintett in e moll sind hier zu nennen. Von Wert sind seine kleinen Genrebilder „Kindergestalten" (op. 46). Scholz hat auch eine Reihe von Liedern geschrieben, von denen der „Abendreihn" erwähnt sein möge. Als Symphoniker versuchte er sich mit einer Symphonie in B dur op. 60 und schrieb zwei Ouvertüren zu Goethes Iphigenia op. 15 und „Im Freien" op. 21. Weiter sind zu erwähnen eine symphonische Dichtung „Malinconia" und die großen Chor- und Orchesterwerke „Das Siegesfest", „Das Lied von der Glocke" und „Sylvesterglocken".

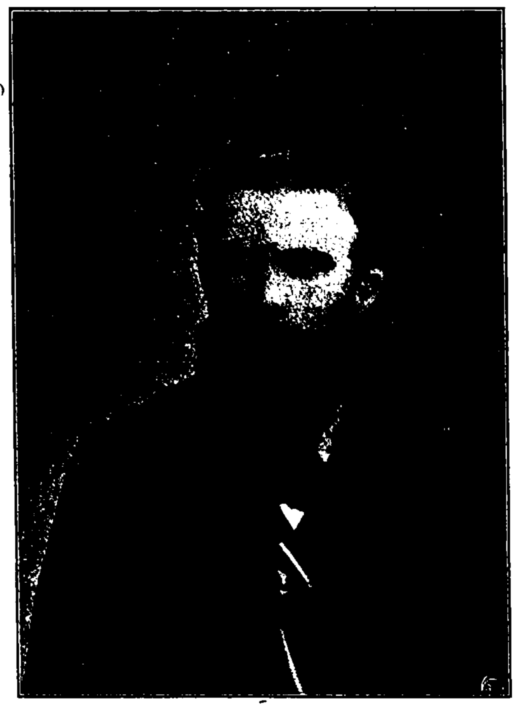
Mit Scholz ist ein Mann dahingegangen, der die Zeit, in der er lebte, nicht mehr innerlich zu erfassen vermochte und nicht müde wurde, ihr die Ideale untergegangener Tage entgegenzuhalten, daß sie von ihnen lerne, an ihnen sich aufrichte. Auch das ist, da es ein aussichtsloses Beginnen war, Tragik, wenn auch nur eine des Namens. **W. Nagel.**

Ernst Rudorff †.



us Groß-Lichterfelde (Berlin) kommt die Meldung von dem in der letzten Nacht des alten Jahres erfolgten Ableben *Ernst Fr. K. Rudorffs*, eines Musikers, den unsere Zeit als einen „Akademiker" bereits nahezu vergessen hat. Das Leipzig aus der Zeit der Moscheles und Plaidy, der Lehrer Rudorffs, und die Berliner Akademie, an der er später wirkte, werden heute als wahre Folter- und Knebelkammern angesehen, in denen die Heranbildung und Tätigkeit freier Künstlergeister nicht möglich war. Daran ist etwas Wahres, nur daß die, welche ohne jede Einschränkung so sprechen, doch zu übersehen pflegen, daß ohne gründliche Schulung nur in ganz wenigen Fällen und auch nur durch überragende Genies der Boden für eine fruchtbare künstlerische Arbeit, die auch der Nachwelt noch zugute kommt, gefunden wurde. Und auch noch dies möge wieder einmal gesagt werden: Nicht jeder kann die erste Geige spielen und als ein Bach, Beethoven oder Wagner segnend durch die Welt schreiten. Gewiß haben wir uns diesen Großen in Demut zu beugen und die Gaben ihres Geistes als Göttergeschenke liebend und dankbar zu hegen. Allein, wer musikgeschichtlich gebildet ist, weiß, daß von jeher die Erziehung der großen Menge zur Kunst, die Heranbildung des Publikums zu einem tieferen Musikverständnisse, das Heimischwerden der großen Künstler im Bewußtsein von Mit- und (vor allem) Nachwelt eine nicht unbeträchtliche Unterstützung durch die kleineren Künstler, die im Sinne und Geiste der großen Charakterköpfe schufen, erfahren hat. Zu jenen kleineren Meistern gehörte auch Ernst Rudorff.

Als Sohn des Geh. Justizrats und Universitätsprofessors Rudorff in Berlin am 18. Januar 1840 geboren, besuchte der Knabe das von ihm im Alter von 19 Jahren beendete Gymnasium und begann, in der Musik nicht unwesentlich vorgebildet, sein Universitätsstudium. Dies sagte ihm aber so wenig zu, daß er noch in dem gleichen Jahre (1859) sich als Schüler in das Leipziger Konservatorium aufnehmen ließ, das damals auf der vollen Höhe seines jungen Ruhmes stand. Plaidy, der durch seine technischen Studien heute noch Geschätzte, Moscheles, der der Welt höchst achtbare und auch für die Gegenwart noch keineswegs überflüssige Etüden geschenkt hat, wurden neben Julius Rietz, der ihn in der Komposition unterwies, seine Lehrer. Der Unterricht muß aber Rudorff nicht vollständig genügt haben, denn wir finden ihn kurz darauf noch als Privatschüler bei Moritz Hauptmann Komposition und bei Karl Reinecke Klavier studierend. 1865 ging Rudorff als Lehrer an das Konservatorium nach Köln, siedelte aber vier Jahre darauf an die Kgl. Hochschule nach Berlin über. Hier wirkte er bis zum Jahre 1910, wo er in Ruhestand trat, als erster Lehrer und zuletzt als Abteilungsdirektor der Klavierschule. Zehn Jahre lang hat Rudorff (von 1880 ab) als Nachfolger Max Bruchs auch den Sternschen Gesangverein in Berlin geleitet.



Ernst Fr. K. Rudorff †.

An Orchesterwerken hat er drei Symphonien (op. 31 in B dur, op. 40 g moll, op. 50 in h moll), vier Ouvertüren, eine Ballade, zwei Serenaden u. Variationen, ferner Chorwerke mit Orchester (Gesang an die Sterne, Herbstlied u. a. m.), sodann Klavier-Werke und Lieder geschrieben. Alle seine Arbeiten verraten den formgewandten, aber in den Ausdrucksmitteln von Klassik und Romantik befangenen Tonkünstler von ehrlichem Wollen, großem technischen Können, von Schönheitssinn und Geschmack. Freilich auch einen, der mit seiner Zeit nicht Schritt

zu halten vermochte. Auch als Schriftsteller ist Rudorff tätig gewesen. Er gab 1900 die Briefe Webers an Heinrich Lichtenstein heraus, revidierte die Urtextausgabe von Mozarts Konzerten und Klaviersonaten, arbeitete mit Brahms gemeinschaftlich an dessen Chopin-Ausgabe und veröffentlichte 1866 Webers Euryanthe zum erstenmal in Partitur. Schließlich kennt man von ihm noch eine Instrumentierung von Schuberts bekannter Klavierfantasie in f moll, die auch noch andere Tonkünstler zu dem Versuche instrumentaler Einkleidung verlockt hat. Fesselnde Aufschlüsse bietet der Briefwechsel zwischen Rudorff und Brahms, den Wilhelm Altmann 1907 herausgab. Den Briefwechsel mit Joseph Joachim findet der Leser im 3. Bande der Briefe von und an Joseph Joachim (1912).

Daß unter den Werken, die uns Rudorff hinterlassen hat, vielleicht das eine oder andere nochmals wieder zu einem gewissen Leben wird erwachen können, ist wohl möglich. Bemißt man aber die künstlerische Erscheinung des Mannes in ihrer Gesamtheit, so wird man Rudorffs Musik keine Lebenskraft zusprechen dürfen, wenn der verstorbene Meister auch Hohes wollte und anstrebte. **W. Nagel.**

E. N. v. Reznicek: „In Memoriam".

Unter den Chorkompositionen, welche dieser furchtbarste aller Kriege gezeitigt hat, nimmt das dem Andenken der gefallenen Helden gewidmete Werk von Reznicek unzweifelhaft eine erste Stelle ein. Die glückliche Wahl der biblischen Worte, die tief innerliche Erfassung derselben und das außerordentliche satztechnische Können seines Schöpfers sichern ihm einen dauernden Wert. Das Werk ist für Alt- und Baritonsolo, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel (mit beliebiger Hinzufügung von 2 Trompeten und Pauken im 4. Satz) komponiert; die Bedeutung des aus 7 Nummern bestehenden, zweiteiligen Werkes liegt in seinen Chorsätzen. Die beiden sehr stimmungsvollen Einzelgesänge bilden Mittelstück bezw. Einleitung des 4. und 5. Satzes. In der Schlußnummer, in der beide Solisten nochmals zu Worte kommen, vereinigen sie sich mit dem Chor zu einem ergreifenden Wechselgesange. Dem Streichorchester liegt, nach dem Klavierauszuge zu urteilen, hauptsächlich die Aufgabe ob, die Chorstimmen zu tragen. Daß es klanglich aufs feinsinnigste behandelt ist, dafür bürgt der Ruf des Orchesterkomponisten Reznicek.

Die einzelnen Chöre sind in sich abgeschlossene, durchweg dreiteilige Kompositionen, deren Schlußteil des öfteren textlich und thematisch den Anfang wiederbringt, ohne indessen im geringsten auf selbständige Ausarbeitung zu verzichten. Die reiche Polyphonie und die ausgesprochene Vorliebe für Halbtonschritte und verminderte oder übermäßige Intervalle stellen an die Ausführenden sehr hohe Anforderungen. Die Mehrzahl der Chöre wird mit derselben Schärfe und Genauigkeit studiert werden müssen, wie schwierige a cappella-Gesänge sie erfordern. Geben die Streichinstrumente nach der einen Seite hin auch sichern Halt, so läßt doch die Durchsichtigkeit des Quartettsatzes andererseits alle Mängel in der Tonreinheit um so empfindlicher hervortreten.

Jeder der Chöre bietet ein Stimmungsbild von größester Eindringlichkeit. Tiefe Trauer um die Gefallenen, Not und Sorge sprechen aus dem 1. Satz: „Ach, Herr, siehe doch, wie bange ist mir, meine Kinder sind dahin." Sanft tröstend neigt der Herr sich nieder: „Ich will die müden Seelen erquicken und die bekümmerten Seelen sättigen." Der Chor wird jedenfalls von starkem Eindruck sein, doch will ich nicht verhehlen, daß nach meinem Gefühl dem tonmalerischen Element in dem schwierigen mittleren Teile: „Darum weine ich so", reichlich Raum gegeben ist. — In zorniger Entrüstung schreitet der 2. Satz daher: „Wie lange stellet ihr alle Einem nach, daß ihr ihn erwürget?" Vor Gott aber ziemt dem Streiter Demut. Innig flehend beginnt sein Gebet: „Wie lange willst du zürnen?", um dann in gesteigerter Erregung („Unsere Feinde spotten unserer!") in den Anfangsteil zurückzuleiten. — Der 3. Satz erscheint mir (neben dem 6.) als der schönste. Dieses fast gemurmelte, atembeklemmende „Stricke des Todes hatten mich umfangen, und Angst der Hölle hatte mich getroffen" erschüttert in tiefster Seele. Wie von einem Alp befreit fühlen wir uns durch das gläubige Bekenntnis: „Der Herr ist mein Teil, darum will ich auf ihn hoffen", das in fast kindlicher Frömmigkeit erklingt. Aber noch ist die Wetterwolke nicht vorübergezogen. „Stricke des Todes" erklingt es von neuem und führt uns zurück in die Not des Tages: „Die ich ernähret und erzogen habe, die hat der Feind umgebracht." — Fest und unverrückbar steht im 4. Satz Gottes königlicher Macht- und Trostspruch da: „Setze dich zu meiner Rechten, bis ich deine Feinde zum Schemel deiner Füße lege!" Und stolz erklingt der Ruf des Solisten „Gürte dein Schwert an deine Seite, du Held!" Der Schluß des Satzes: „Denn der Herr ist mein Trotz", ist nach meinem Dafürhalten zu lang ausgesponnen und könnte dadurch vielleicht den Gesamteindruck etwas beeinträchtigen.

Im zweiten Teile ist die tiefe Erregung der ersten Sätze überwunden. Er atmet eine wundervolle, stille Zuversicht und schließt mit einer Seligpreisung derer, die das Leben ließen „für ihre Brüder". Nach dem einleitenden Altsolo: „Meine Seele ist stille zu Gott", bringt der 5. Satz den Choral „Aus tiefer Not", dessen Melodie später im Tenor als cantus firmus verwandt und von den Psalmworten „Herr, wende unser Gefängnis, wie du die Wasser gegen Mittag trocknest" umspielt wird. — Von naturfrischer Lieblichkeit ist der 6. Satz: „Der Herr ist mein Hirt." Der sonst so „böse" 5/4-Takt erscheint hier mit feinstem musikalischen Empfinden gewählt. Gerade er gibt, neben dem der Schalmei abgelauschten Thema (das übrigens in dem hervorgehobenen „Der Herr ist mein Teil" bereits anklingt) und dem anmutigen Rankenwerk einer Solovioline, dieser Perle des Ganzen ihren eigenartigen Reiz. — Der 7. Satz, der sich, wie schon erwähnt, in der Hauptsache als ein Wechselgesang zwischen Vorsängern und Chor darstellt, ist, wie auch der 6., vorwiegend homophon gehalten und sichert mit seinem schönen Abschluß dem Werke einen tiefen, nachhaltigen Eindruck.

Chorvereinigungen, die über musikalisch gebildete Sänger und Sängerinnen in einer Mitgliederzahl verfügen, welche den Anstrengungen gewachsen ist, sei das Werk aufs allerwärmste empfohlen. Sie werden es mit großem Gewinn und wachsendem Genuß studieren und sicher auch mit dem gleichen, bedeutenden Erfolge zur Aufführung bringen, der ihm in Schwerin und Wien bereits beschieden war. **H. Heger.**

Leo Blech: „Aschenbrödel".

Von Dr. RUDOLF STEPHAN HOFFMANN (Wien).

Uraufführung an der Wiener Volksoper.

Zum vierten Male hat *Blech* den Wienern eine Oper präsentiert. Wir haben schon vor zwölf Jahren seine beste „Das war ich" begrüßt, in der ein Musiker mit eigener, charaktervoller Handschrift festgestellt hatte: „Das bin ich." Wir haben seinen Rappelkopf gegen Götter und Menschen rasen gesehen und seinen versiegelten Bürgermeister gerne belacht. Nun ist als Aschenbrödel nach den beliebteren Schwestern seine dem Entstehen nach dritte Oper zu uns gekommen, nachdem sie, was bald kein Märchen mehr sein wird, von Prag, wo sie das Licht der Rampe erblickte, bis Wien elf Jahre gebraucht hat.

Wieder, wie zu all diesen Werken Blechs, hat Richard Batka den Text beigesteuert. Mit bekannt geschickter und theatersicherer Hand, die sich dem Komponisten freundschaftlich entgegenstreckt. Trotzdem muß man nicht mit allem einverstanden sein. Schade, daß auf die schöne Szene an der Mutter Grab unter dem Haselbaum — „Bäumchen, rüttel dich und schüttel dich — wirf Gold und Silber über mich!" — verzichtet wurde; zugunsten einer Anrede an ein Bild und einer verwandelten Theaterdekoration am Schlusse des ersten Aktes, die bei der Aufführung vollkommen unverständlich geblieben ist. Versuche psychologischer Vertiefung eines Märchenprinzen und eines Kinderlieblings tragen märchenfremde Züge in das liebvertraute Gemälde, ohne, bei dem oberflächlichen Ansetzen und dem wenig geglückten Bemühen, eine Art tragischer Schuld und Sühne der Hauptfigur zu erfinden, dem Verstande des Hörers zu ersetzen, was man seiner entgegenkommenden, kindlichen Märchengläubigkeit dabei nimmt. Auch mußten — mußten? — drei Akte gefüllt werden, so daß im zweiten und dritten Akt Einlagen und Nebenfiguren den größten Raum einnehmen. Was lag näher, als von einem verlorenen Schuh auf einen Schuster zu kommen, und mit einem Schuster, auch wenn er Kunze heißt, ist es nun einmal so: „an der Pegnitz heißt er *Hans*." Auch seine Buben, so Hans und Heinz benannt sind, sind uns unter anderem Namen schon irgendwo begegnet, als Max und Moritz.

Freilich muß dem gegenüber betont werden, daß gerade diese Nebenpersonen und ihre ausfüllenden Szenen dem Musiker sichtlich am besten behagt haben. Schon ihr erster Auftritt erfreut, noch besser werden sie im zweiten Bild (das Coupletterzett mit dem Schinkenbein) und im dritten in ihrem famosen Scherzoterzett, das vielleicht das feinste und geistreichste Stück der ganzen Oper ist. Daneben ist manches

volkstümlich innig erfaßt und wohl gelungen, besonders Aschenbrödels erstes Lied „Es steht ein Schloß in Oesterreich“ und ihre Traumerzählung „Es steht ein grüner Haselbaum an meiner Mutter Grab“. Weniger zusagend ist Meister Kunze, wenn er Lortzingisch sentimental wird, oder mit der Bekanntschaft mit dem berühmteren Nürnberger Berufskollegen wichtig tun will.

Da enthüllt sich der Zwiespalt, der das Schlicht-Volkstümliche von dem komplizierten Opernpathos nicht eben glücklich scheidet. Der Kontrast schädigt gerade die dramatischen Aufschwünge und Gipfel, aber nicht nur der Kontrast. Vielmehr die Tatsache, daß Blechs beste Begabung sich am Kindlich-Naiven entzündet, und er frostig und konventionell wird, wo er zur großen Theatergeste ausholt.

Aschenbrödel ist eine jüngere Schwester von „Hänsel und Gretel“. Der Vater ist Richard Wagner, die Mutter das deutsche Volkslied und *Humperdinck*, Blechs Lehrer, ist gerne Gevatter gestanden. Das jüngere Kind ist schwächlicher als die beiden anderen, und hat beinahe mehr Züge vom Vater als von der Mutter, aber ihr Charakter ist überhaupt recht schwankend. Sie hat ein ausgesprochenes Nachahmungstalent für alles mögliche, und leider auch einen für ein Frauenzimmer nicht unbedenklichen Hang zur Leichtfertigkeit. Die bösen Stiefschwestern kümmern sich den Teufel um die vornehme Abstammung und singen, wie ihnen der Operettenschnabel gewachsen ist.

Linsen liegen in der Asche erloschener Märchengluten. Ein Aschenbrödel von heute überläßt es den Tauben, will sagen den — Hörern, sich das gute mitzunehmen. Aber umgekehrt, wie im Märchen, diesmal „die guten ins Kröpfchen, die schlechten ins Töpfchen“. Halten wir uns an die guten. Man wird zugeben müssen, daß man bei Blech deren nicht wenige findet.

Die Wiener Volksoper, die fleißiger denn je arbeitet, da der abgehende Herr Direktor *Simons* noch eindringlich zeigen will, was er kann, brachte wieder eine vorzügliche, nur im Dekorativen etwas kriegsgemäße Aufführung zuwege. Ein neuer Kapellmeister, *Szendrei*, führte sich sehr vorteilhaft ein, Frl. *Wagschal* trat als Heldin zum erstenmal in einer dramatischen Rolle mit bestem Gelingen hervor, Herr *Ludwig* erinnert an Erik Schmedes, eine neue Ausgabe in Taschenformat, Herr *Kunze* war ein gemütlicher Schuster, und Stiefschwestern und Schusterbuben waren bei den Damen *Rantzau*, *Attler*, *Schöne* und *Weiner* in den denkbar besten Händen. So ließ auch der Erfolg nichts zu wünschen übrig und das Volk schrie „Hoch“, wie es sich für ein Märchen gehört.



Ambros Prem †.
Hofphotograph Gaugler, Stuttgart.



Leipzig. Ein *Nordischer Komponisten-Abend*, dessen Seele, bewegende und pianistisch ausübende Kraft der in seinen früheren Werken gern gelegentlich gen Norden steuernde *Sigfrid Karg-Elert* war, brachte von mancherlei Lebenden allerhand in kleiner Form, stellte Grieg als Vater und Meister nordischer Romantik pietätvoll an die Spitze und gruppierte alles um den finnischen Meister, der heute des Nordens wohl unbestritten größter Tondichter und einziger Symphoniker großer Form ist: Jean Sibelius (Pelleas und Melisande-Orchestersuite). Auch in dieser notwendig aphoristischen Form war das Ergebnis des Abends der Eindruck einer fortschreitenden Ent-Nationalisierung der nordischen Neuromantik. Die nordische Romantik Griegs ist ohne die deutsche nicht denkbar; die nordische Neuromantik beginnt gleich der nordischen modernen Malerei französische impressionistische Stimmungsmalerei und Exotik (Halvorsens Vasantasena-Suite) national langsam zu zersetzen. Ein *Leipziger Komponisten-Abend*, den der durch einheitliche und interessante Programme, wie durch seinen vortrefflichen freiwilligen Kirchen- und Kinderchor und tüchtige eigene Gebrauchsmusik neuerdings stärker hervortretende Kantor *Paul Prehl* in der Leipzig-Plagwitzer Kirche veranstaltete, bot als erste lokale Ergänzung zu des Universitätskirchenchores „Neuester Deutscher Kirchenmusik“ vom vorigen Winter in einer Reihe von Ur- und Erstaufführungen Chorlieder, Motetten usw. vom Thomas-Kantor Gustav Schreck, Universitätsorganisten Ernst Müller, Markus-Organisten Carl Schönherr (die leidenschaftlich-fatalistisch zur Fuge gesteigerte persönliche Auseinandersetzung mit dem Schriftwort „Selig sind die Toten“) und Walter Niemann (die Drei kleinen lateinischen Motetten). Der nach norddeutscher Art mehr zeichnerisch-polyphon denkende und architektonisch aufbauende als stimmungsmäßig kolorierende Klavierkomponist *Georg Schumann* hat sich längst in den Kreis der besten Nachromantiker und formalen Meister norddeutsch-Brahmsischer Akademie gestellt. Auch seine, in gesteigerter Chromatik und Enharmonik, in mitteldeutsch weicherer Wärme und schmiegsamerer Glätte in Empfinden und Ausdruck harmonisch der Wagnerschen Moderne angenäherte, natürlich-gesunde, logisch entwickelte und kerndeutsche Kunst ist auf Brahms und Rob. Schumann gegründet. Was sie auch in den von ihrem Schöpfer, einem zugleich vornehmen Pianisten, in Leipzig vorgetragenen Werken — Ballade op. 65, Durch Dur und Moll, 24 Stücke op. 61, Variationen und Fuge über ein eigenes Thema op. 64 — will, heißt etwa: organische Verschmelzung der klassischen oder „altromantischen“ Form, des norddeutsch-„romantischen“ Inhalts mit den modernen „neuromantischen“ Ausdrucksmitteln einer seelisch fein differenzierten Chromatik. Der junge ostpreußische, augenblicklich in Schlesien wirkende Arzt Dr. *Adolf Liebeck* hat mit einem sechsbändigen Goetheliederzyklus für Klavier den Versuch gemacht, die Grundstimmung ausgewählter Goethescher Gedichte in die kleine Form der Klavierpoesie zu gießen. Neu an diesem Versuch ist einzig die Art, wie Wort und Sprachmetrum des Textes die musikalische Themenbildung rhythmisch und melodisch bestimmen, sie vielfach wirklich zu „sprechendem“ Ausdruck steigern. Und da eine leicht bewegliche Phantasie, ein starkes sinnliches Gefühlsleben, ein angeborener Formsinn bei diesem geistvollen und kultivierten Autodidakten am Werk waren, so ist etwas sehr Hübsches dabei herausgekommen: eine Sammlung nach-Schumannscher, sauber durchgezeichneter Klavierpastelle, deren sinniges Kleinleben den rechten Platz im deutschen Hause findet. *Martha Schaarschmidt* war ihrer zarten Lyrik im Hause Tilla Schmidt-Ziegler, das seine gastliche Pforte auch in diesem Kriegswinter der Wohltätigkeit für notleidende Musiker wieder geöffnet hat, eine feinsinnige Interpretin. Für zeitgenössische Lyriker dagegen traten *Maria Hildebrand* - Berlin (Leo Schrattenholz) und *Else Siegel*-Leipzig (Max Meyer-Olbersleben, Albert Stühler) ein. Zwei sinnige Nachromantiker, der Berliner *Schrattenholz* mit zart-volkstümlicher Archaisierung mehr zu Brahms, der weiche und naturfrohe Thüringer Waldpoet und Würzburger Kgl. Musikschuldirektor *Meyer-Olbersleben* mehr zu Schumann, Heller, Jensen gewandt, und ein junger Liebhaber — *Stühler* ist Rechtsanwalt in Passau —, der melodisch für das schlicht-volkstümliche Strophenlied, und harmonisch-koloristisch für die moderne Stimmungsimpression viel Talent, aber ebensoviel geistige Unkultur und musikalische Unreife verrät. *Bach-Verein* (Kantatenabend mit den Kantaten: „Ein' feste Burg“, „Brich dem Hungrigen dein Brot“, „Gottes Zeit ist die allerbeste

Zeit", „Wachet auf") unter *Karl Straube* und *Riedel-Verein* (Weihnachtskonzert mit gemischtem Programm unter ausgezeichneter Mitwirkung von *Doris Walde* [Sopran] und *Edgar Wollgandt* [Geige]) unter *Franz Mayerhoff* (Chemnitz) standen auf alter, außerordentlicher Höhe. Vom Bach-Verein mit seinem hochgeistigen Führer weiß man es von Bach-Festen und Konzerten her seit langen Jahren; besondere Freude aber macht die Erkenntnis, daß nun auch der Riedel-Verein die gefährliche Zeit seiner zahlreichen Interregna überstanden und in Mayerhoff einen der glänzendsten deutschen Chorbildner, a cappella- und Frauenchordirigenten gewonnen hat. Mit Brahms hat auch bezeichnenderweise der weichere, gefühlswärmere, aber auch zerfließendere und bürgerlichere Herzogenberg im *Universitätskirchenchor* (H. Hofmann) seine besondere Leipziger Pflegestätte erhalten (Totenfeier, Königspsalm, Weihnachtsoratorium). Ueber das *Gewandhaus* ist lediglich zu melden, daß man dort wie immer glänzend und mit meist hervorragenden Solisten musizierte. Was die letzten Endes entscheidende g e i s t i g e Seite der Programmfrage, künstlerischen Grundrichtung usw. betrifft, müssen wir auf unsere ausführliche sachliche Kritik und prinzipielle Stellungnahme („Das Manifest des Gewandhauses", Berliner Tageblatt No. 634 vom 11. Dez. 1916, Abendausgabe) verweisen und lediglich konstatieren, daß Nikischs und des Konzertdirektoriums schlecht begründetem Hilfeappell in der unabhängigen Fach- und Tagespresse auch nicht e i n Verteidiger erstanden ist. Aus der Reihe von Künstlerkonzerten heben wir als geistigste die Kammermusiken des *Klingler-Quartetts* — erlesenste Berliner Akademie! —, die Klavierabende *Télémaque Lambrinos* und den Schubert-Abend *Hjalmar Arlbergs* (Müllerlieder) heraus. Freudige neue Entdeckungen waren im Klavierspiel das rassig-impulsive polnische Temperament *Marie Gabriele Leschetizkys* — der jungen Witwe und vierten Gattin des großen verstorbenen Wiener Klavierpädagogen — und die blitzsaubere zarte Technikerin *Ella Rafelson* (im Jadlowker-Konzert, Konzertstücke von Mac Dowell, Sibelius, Niemann), im Gesang der herrliche holländische Oratorienalt *Margot Barendrechts*.

In der *Oper* ging nach über 30jähriger Pause an seinem 125. Todestag *Mozarts „Titus"*, sein letztes dramatisches Werk und eine trotz aller Abzüge überhastiger Arbeit (18 Tage!) an herrlichen und genialen Dingen reiche, ebenso typische wie stilistisch einheitliche Metastasio-Fest- und Konzertoper des 18. Jahrhunderts, in musikalisch (Operndirektor *Lohse* als Meister des Kleinen Orchesters), szenisch (Oberspielleiter Dr. *Lert*) und dekorativ (mit Verwendung von Schinkels klassischen Dekorationsplänen) in würdigster und gesanglich selbst mit Mozartschem Maßstab virtuosen Koloraturgesanges gemessen, teilweise hervorragender Weise über die Leipziger Bühne. Mozart hat die Charakterschwächen und das Schema seines Textes instinktiv wunderbar sicher gefühlt und dem „Titus" nur vorübergehende Teilnahme geschenkt; so gewiß er in ihm oder dem „Idomeneo" Unsterbliches nie hätte geben können, so neu und ehrwürdig als Kulturdokument der alten Oper wirkt der „Titus" noch auf uns von heute. Die Oper, deren Aufführung nicht nur für Leipzig, sondern bei ihrer Seltenheit auch für ganz Deutschland etwas ganz Besonderes bedeutet, wird in den geplanten vollständigen Leipziger Mozart-Zyklus eingestellt.

„Die Czardasfürstin" vom „Herbstmanöver"-Komponisten *Emmerich Kálmán*, die bei ihrer ausgezeichneten, musikalisch von Kapellmeister *Findeisen*, szenisch von Oberspielleiter *Groß* geleiteten Erstaufführung mit Therese Wiet in der Titelrolle im Leipziger Operettentheater durchschlagenden Erfolg hatte, belegt die nationalen Eigenheiten der ungarischen Ableger Neu-Wiener Tanz- und Varieteoperetten: Pariser Einfluß im tragischen Einschlag — hier dem Konflikt einer echten Liebe zwischen Brettldiva und Fürstensohn — und Sardouschen Bühnengeschick, bemerkenswerte Verfeinerung der namentlich aus Harfe, Celesta und kontrapunktierenden Holzbläsern zarte Reize ziehenden Instrumentation und magyarische Lassan-Note in zahlreichen, poesievoll zur tragischen Wiedererinnerung gebrachten Mollstücken (Walzerliedern, Melodramen) elegisch-melancholischen und lyrisch-sentimentalischen Charakters klar und sympathisch. Man darf diese ehrliche, saubere und anständige Arbeit dreier erfahrener Fachleute — für den Text zeichnen Leo Stein und Béla Jenbach verantwortlich — als erfreulichen Zuwachs zur modernen Operette buchen. *Dr. Walter Niemann.*

*

Nürnberg. Zieht man Soll und Haben der ersten Hälfte unseres Musikwinters, so macht nur eine Erinnerung das Herz höher schlagen, den Glauben an Musikgewalt und Musikergröße kräftiger, den Maßstab für das metaphysische Ding Musik erhaben und gedeutet: das war *Karl Straube* mit seinen Regerschen Orgelwerken. Man darf auf engem Raum nicht versuchen, den genialischen Eindruck, ja, den Offenbarungsatem schildern, geschweige begründen zu wollen, der in seinen Wiedergaben lebendig wird. Es ist ein Kapitel zum Umlernen: das Werk des Spielers ist etwas ganz anderes als das Klingenmachen des geschriebenen Notentextes, und doch wird kein Hörer, der eingeweihte so wenig wie der naive, von Willkürlichkeiten sprechen können. Es ist die Synthese der ursprünglichen Gedanken und Regungen des Schöpfers; hier ist der einzige Fall, daß der Spieler an den geheimnisvollen Quellen sitzt, die der Schaffende in der Geburtsstunde seines Werkes schlug. Solche Wiedergabe bringt objektive Wahrheit, das trübende Medium der Notenzeilen ist ausgeschaltet und aus der Seele des Spielers leuchtet die unmittelbare Objektivation der schöpferischen Idee auf. Es verwirrt beinahe, daß sich solches begibt mit dem verhältnismäßig mechanischen Ausdrucksmittel der Orgel. Wird am Ende einmal ein Klavierspieler oder Geiger kommen, in dessen Seele sich Beethovens Numina ebenso unmittelbar aus den jenseitigen Quellen lösen? So sehr uns die Vorstellungen hiefür fehlen mögen, so nachdenklich entläßt uns dieser Fall Reger-Straube. — An solchem Erlebnis gemessen, bedeuten die übrigen, technisch-beruflich größtenteils einwandfreien Unternehmungen nur ein „Marschieren am Ort", ohne Funktion im Sinne einer Entwickelung, ohne Bereicherung der Musikgemeinde. Dem einheimischen musikalischen Leben fehlen, seit *R. Manschedel* tot und *Karl Hirsch* nach München gezogen ist, die mit Führer- und Spürersinn Begabten, was sich besonders in den dürftigen Programmaufstellungen äußert. Wenn festgestellt werden muß, daß beispielsweise in den Kammermusikkonzerten kein einziges Mal in der ganzen Spielzeit ein letzter Beethoven erscheint, in den Symphoniekonzerten ausgerechnet eine Szene aus Guntram von Richard Strauß die Moderne repräsentiert, so wird man den Vereinen und Instituten das Zeugnis versagen müssen, daß sie ihre wenigen (3—4) Abende in das rechte Gleichgewicht zu bringen verstehen. — Von Virtuosen besuchten uns auf ihren Fahrten *d'Albert*, *Slezak* und der sehr bedeutende schwedische Bariton *John Forsell*. Der Violoncellist *Grümmer* aus Wien erwies sich als großer Meister; *F. Berber* spielte sehr tüchtig Beethovens Violinkonzert; *A. Scharrer* dirigierte im gleichen Konzerte gewandt und sorgfältig Beethovens Siebente und brachte mit dem Lehrergesangverein den Messias. Der klassische Chorgesangverein fand mit Wolfrums schönem Weihnachtsmysterium Anklang. Trefflich sang das F. v. Krauß-Quartett das übrigens stark überschätzte Volksliederspiel von H. Zilcher, Frau *v. Lottner* macht sich als Cembalistin im Verein für alte Musik einen Namen, dem Verein aber gebricht es an sicherer Führung zu den eigentlichen Aufgaben historisierender Kultur. — Die *Oper* brachte an Neuheiten „Rahab" von Cl. v. Franken-



Eduard Strauß †.

stein, „Das höllisch Gold“ von J. Bittner und „Don Juans letztes Abenteuer“ von P. Gräner, sämtlich ohne nachhaltenden Erfolg; dagegen finden die Oedländer der neuesten Operette ihr sich tummelnd Volk. Schade, aber begreiflich, daß sich von den Neueinstudierungen alter Werke (Gluck, Mozart) durch den Kapellmeister *R. Heger*, die in den letzten Jahren so begrüßenswert waren, heuer noch nichts gezeigt hat.

Dr. Hans Deinhart.

*

Barmen-Elberfeld. Die Stadt Barmen hat ihr Theater in eigene Verwaltung genommen. Die künstlerische Leitung liegt in den Händen Dr. Fischers. Wegen Herabminderung der Unterhaltungskosten ist das Schauspiel ausgeschlossen. Die Bühne wird von der Einwohnerschaft lebhaft unterstützt, eine Reihe von Vorstellungen des sehr geräumigen Hauses war völlig ausverkauft. Dem günstigen Kassenergebnis stehen durchweg schöne Kunstleistungen zur Seite. Vor allem erfuhren die klassischen deutschen Werke eine abgerundete Darstellung. Eine etwas reichliche Berücksichtigung ward der ausländischen Oper zuteil; innerhalb weniger Wochen bekamen wir Troubadour, Othello, Mignon, Carmen u. dergl. zu hören: Werke, die alljährlich fast sämtlich regelmäßig wiederkehren und dem Theaterbesucher mehr oder weniger als abgesungen vorkommen. Dagegen fehlen deutsche Meister wie Gluck und Marschner im Spielplan ganz. Mit zwei Neuheiten wurden wir bekannt gemacht. Schillings' Mona Lisa begegnete neben lebhaftem Beifall scharfer Ablehnung und konnte sich nicht dauernd halten. Nachhaltiger war in äußerer Beziehung das „Dreimäderlhaus“, das vor einem Zuhörerkreis, dem ein tieferes, kunstgemäßes Urteil fehlt, häufig gegeben wurde. Humperdincks wundervolle „Hänsel und Gretel“ hatte man zum Entzücken von alt und jung als Weihnachtsmärchen ausgewählt, daneben dann freilich auch noch den „Gestiefelten Kater“. In unseren harten Tagen sollten unsere Kinder, die erfahrungsmäßig während der Weihnachtszeit gern das Theater besuchen und für alles Gute und Schöne besonders empfänglich sind, die Bühne als Bildungs- und Erziehungsstätte kennen lernen. Um so lauter ist daher die Forderung zu erheben, die Bühne frei zu halten von allem, was mit deutscher Art, Kunst und Empfindung nichts zu tun hat. An wirklich brauchbaren Märchenopern ist keineswegs Mangel vorhanden. (Siehe u. a. meinen Artikel: Die deutsche Märchenoper. Allgemeine Musikzeitung, Jahrgang 43, Heft 42 und 43; Berlin, Paul Schwers Verlag.) — Das Konzertleben der kunstfreudigen Wupperstadt Barmen bewegt sich im dritten Kriegswinter fast wie in Friedenszeiten. Die Konzertgesellschaft (Dirigent R. Stronck) brachte Haydns Jahreszeiten klangrein und rhythmisch straff heraus, ehrte durch Mozarts Requiem die gefallenen Helden, veranstaltete eine M. Reger-Feier (die musikalisch allerdings ziemlich belanglos war, da Reger kein Melodiker ist und die Musikfreunde, die seinem Kunstwerke ferner stehen, nicht leicht in seinen Bann zu ziehen vermag!) und verklärte die Festzeit durch eine treffliche Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium, das nach jahrelanger Pause wie eine Neuheit erfrischend wirkte. — Unentwegt setzte mit schönstem Gelingen Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* (Barmen) die Pflege der Kammermusik fort. Der 1. Abend war dem Andenken M. Regers gewidmet. *K. Straube* trug die e moll-Passacaglia u. a. vor, Sachen, welche einem großen Teil des Publikums unverständlich blieben. Am Platze gewesen wären Proben aus den herrlichen „52 Choralvorspielen“. Frau *Anna Erler-Schnaudt* sang manches Lied, bei welchem Herz und Gemüt so gut wie leer ausgingen. Am meisten gefielen die von der Konzertveranstalterin gespielten Klavierstücke „Aus meinem Tagebuche“. — Nachahmung verdienen die öffentlichen Hausmusikabende, veranstaltet vom Ausschuß für volkstümliche Vorträge und geleitet von Frau E. Saatweber-Schlieper. Auf einem derselben verbreitete sich Professor *Rehberg* (Frankfurt a. M.) über die religiösen Weltanschauungen eines Bach, Schubert, Mendelssohn, Wagner, Liszt, und es wurden Gesangs- und Klavierstücke zur musikalischen Illustrierung des anregenden und belehrenden Vortrages von berufener Seite dargeboten. — *Georg Schumann* (Berlin) führte auf Einladung einer Musikschule Kammermusik, Klavierstücke und Lieder eigener Feder vor, woraus wir den Berliner Meister als eine sehr beachtenswerte Persönlichkeit zeitgenössischer Tondichter kennen lernten. — Auf dem Gebiete der geistlichen Musik ist die jugendliche Organistin *Elfriede Potz* in Barmen ebenso rührig wie erfolgreich tätig. Mit einem verhältnismäßig kleinen Chor gibt sie 4—8stimmige Chöre aus dem 14.—16. Jahrhundert aus, die sie in Form einheitlicher Programme (Deutsche Weihnacht in deutschen Weisen, durchgeführt an den Weisen: Kommt und laßt uns Christum ehren; Nun singet und seid froh) musterhaft zu Gehör bringt. Frl. Potz selber ist eine ganz ausgezeichnete Orgelspielerin, die ihr Instrument in jeder Hinsicht ganz beherrscht. Da das Eintrittsgeld nur 30 Pfennige beträgt, ist die viele Tausende fassende Wupperfelder Kirche jedesmal bis auf den letzten Platz gefüllt. — Wie eifrig trotz der großen Hindernisse der Kriegszeit selbst an kleineren Orten in der Kirchenmusik gearbeitet wird, zeigte u. a. eine geistliche Musikaufführung in Schwelm, einem Vororte Barmens (10—12 000 Einwohner zählend), wo der vom Gesanglehrer und Organist *S. Gerdes* umsichtig geleitete Kirchenchor M. Regers Weihnachtskantate über „Vom Himmel hoch“, sowie 4—8stimmige Vokalsätze von S. Bach, J. Eccard und andern Meistern der Vokalmusik anläßlich der 16. Tagung des Evangelischen Organistenvereins für Rheinland und Westfalen am 26./27. Dezember daselbst musterhaft ausführte.

Im Mittelpunkt der musikalischen Veranstaltungen Elberfelds steht die vom Intendanten *Artur v. Gerlach* mit künstlerischem Geschmack geleitete Oper. Oefter konnte allabendlich gespielt werden, da sich das Publikum zu manchen Vorstellungen (Meistersinger, Lohengrin, Tannhäuser) förmlich drängt, was in Friedenszeiten durchaus nicht eine gewohnte Erscheinung war. Außer den bewährten Kapellmeistern *Knappertsbusch* und *Gemünd* sind verschiedene tüchtige Solisten aus früherer Zeit verblieben, die einen das Mittelmaß überragenden Durchschnitt der Leistungen unseres Theaters verbürgen. Der Spielplan brachte außer älteren, klassischen Sachen als Neuheit das „Dreimäderlhaus“, dem man in hellen Scharen nachlief, was im Interesse der Kunst sehr zu bedauern ist. Es ist begreiflich, daß unser Volk nach des Tages jetzt doppelt anstrengender, harter Arbeit abends nach leichter Unterhaltung und angenehmer Erfrischung Verlangen trägt. Ist es da aber nötig, den Erholungsbedürftigen mit Afterkunst aufzuwarten? Hat man unser klassisches Singspiel ganz vergessen, das allen Anforderungen entspricht! — Als Weihnachtsmärchen wurde Humperdincks „Hänsel und Gretel“ freudig begrüßt und vor ausverkauftem Hause gegeben. Und doch glaubte die Theaterleitung, ein zweites, modernes Weihnachtsmärchen der Jugend noch bieten zu müssen. Es wurde alles aufgeboten, „Sneewittchen und den sieben Zwergen“ starke äußere Wirkung zu verschaffen, so mußte u. a. ein richtiges Kinderorchester auf der Bühne auftreten. Geist und Gemüt gehen bei diesen Schaustellungen und verwässerten deutschen Märchen völlig leer aus, und die Jugend lernt das Theater nicht als Bildungs- und Erziehungsstätte kennen und schätzen. Es fehlt uns keineswegs an gehaltvollen Märchenspielen. Man studiere sie fleißig mit guten Kräften ein, der Erfolg wird die Mühe reichlich lohnen. — Viel Erfreuliches ist aus dem Konzertleben unserer Stadt zu berichten. Die Konzertgesellschaft (Dirigent Dr. *Haym*) füllte die durch den Krieg gerissenen Lücken aus den Reihen des Lehrergesangvereins aus und sah ihre Bemühung um die Kunst mit schönem Erfolg gekrönt. Eine der Aufführungen war der deutschen Romantik gewidmet (Mendelssohns erste Walpurgisnacht, R. Schumanns Szenen aus Goethes Faust), durch J. Brahms' tiefsinniges „Deutsches Requiem“ feierte man das Andenken der für das Vaterland gefallenen Helden. — Regem Interesse begegnen die volkstümlichen Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters. Auf einem derselben kamen K. Hasses (Osnabrück) Variationen über „Prinz Eugen, der edle Ritter“, die im vorigen Jahr hier sehr erfolgreich uraufgeführt wurden, zur Wiederholung. Das hübsche, zeitgemäße Werk verdient die Beachtung weitester Kreise. Bruckners 3., d moll-Symphonie nahm man ziemlich kühl auf, was nicht den Fachmann überraschte, da A. Bruckner gar zu wenig gepflegt wird, wohl infolge eines Vorurteils, das dem Wiener Meister die Innerlichkeit seiner Kunst abspricht. — Durch den Lehrergesangverein (Dirigent Dr. Haym) kam H. Schützens herrliches Weihnachtsoratorium „Historie der freuden- und gnadenbringenden Geburt Gottes und Marien Sohnes Jesu Christi“ zur örtlichen, recht beifällig aufgenommenen Erstaufführung. — Die Solistenkonzerte hielten sich in mäßigen Grenzen. Die Bühnensänger *Jadlowker, Lattermann, O. Metzger* kamen mit einem Programm, das weder einheitlich noch geschmackvoll war, u. a. seichte Duette von Bizet und Verdi verzeichnete. *Kothe* sang ältere und neuere Weisen zur Laute und fand den Beifall zahlreicher Freunde seiner Kunst. *Max Otto* trug Weihnachtslieder von Cornelius, die einheimische, recht gewandte Lautensängerin *A. Schlie* eine Reihe stimmungsvoller Gesänge sinngemäß und gemütvoll vor. Den jugendlichen Klaviervirtuosen *W. Kempf* (Berlin) bewunderten wir in Sachen von Bach und Chopin; den hochbegabten, aber leider noch viel zu wenig bekannten Geigenvirtuosen *A. Schoenmaker* (Barmen) in Stücken von Bach, Reger und Hummel. — Die Musica sacra tritt, verglichen mit Barmen, hier bescheiden in den Hintergrund. Die 170 000 Einwohner zählende Wupperstadt hat keinen größeren Verein, dessen Wirken mehr als örtliches Interesse beansprucht. Das Auftreten des Berliner Domchores, der uns Chöre aus der älteren und neueren Literatur mustergültig sang, war unter diesen Umständen ein geradezu festliches Ereignis unter Teilnahme weitester Kreise der Bevölkerung.

H. Oehlerking.



— Emil Vanderstettens komische Oper „Die Heiteretei", Musik von *W. Reich*, wurde vom Stadttheater in *Würzburg* zur Aufführung erworben.

— Die Oper „Sappho" von *Hugo Kaun*, Dichtung nach Grillparzer von Hugo Kaun, ist im Figaro-Verlag, Berlin, W 10, erschienen. *Kauns* 3. Symphonie scheint ihren Weg zu machen. Sie ist bereits in verschiedenen Städten mit großem äußerem Erfolge aufgeführt worden, kein Beweis für ihren inneren Wert, den wir nach wie vor für gering halten.

— Am 2. Januar vollendete Prof. *Oskar Brückner* in Wiesbaden sein 60. Lebensjahr. 1857 als Sohn eines Musikers zu Erfurt geboren, studierte er Musik bei seinem Vater (dem Komponisten des bekannten Volksliedes „Wenn ich den Wandrer frage") und bei Grützmacher in Dresden und wurde nach Ablauf seiner Militärzeit als Solovioloncellist in der Hofkapelle in Neustrelitz angestellt. Seit 1886 ist er Konzertmeister am Hoforchester in Wiesbaden; 1896—1901 fungierte er an der Spitze des großen Orchesters der Bayreuther Festspiele als Solovioloncellist. Auch als Musiklehrer ist er hochgeschätzt und hat sich auch selbstschöpferisch betätigt. *H. M.*

— Musiklehrer *Karl Samberger* in *München* wurde am 5. Januar 95 Jahre alt. Im Jahre 1822 geboren, besuchte er die Lateinschule in Regensburg und das Lehrerseminar in Freising, ging dann zur Musik über und wurde Lehrer und Organist in Ingolstadt. Später kam er als Taubstummenlehrer an das Lehrerseminar und als Musiklehrer an das Gymnasium in *Bamberg*. Hier komponierte er viele Lieder für gemischten Chor und war auch durch Herausgabe von Gedichten schriftstellerisch tätig. Kurz vor dem 90. Lebensjahr erblindete er. *H. M.*

— Am 8. Januar vollendete Opernsänger und Oberregisseur *Gottfried Mahling* in *Koburg* sein 50. Lebensjahr. 1867 als Sohn eines Handschuhfabrikanten zu Prag geboren, wurde er in Wien für die Oper ausgebildet und trat 1888 sein erstes Engagement als „Max" im Züricher Stadttheater an. Noch in demselben Jahre wurde er für die Hofbühne in Koburg verpflichtet, der er bis heute treu geblieben ist. Bereits 1891 wurde er zum herzoglichen Kammersänger ernannt, ein Jahr später zum Regisseur und 1898 zum Oberregisseur. Seine besten Rollen sind: „Bajazzo", „Tamino", „Don José", „Fra Diavolo", „Turiddu"; auch als „Eisenstein", „Vogelhändler", „Zigeunerbaron" feierte er Triumphe. *H. M.*

— Am 9. Januar feierte Opernsänger *Jacques Urlus* in *Leipzig* seinen 50. Geburtstag. 1867 als Sohn eines Technikers zu *Hergenrath Kr. Eupen* geboren, wurde er in Holland für die Bühne ausgebildet und betrat zum ersten Male die Bretter in der Niederländischen Oper in Amsterdam (Beppo in „Bajazzi"). 1900 debütierte er im Leipziger Stadttheater als „Lohengrin" und „Siegmund" und trat bald in den Verband dieser Bühne, der er bis jetzt treu geblieben ist. Gegenwärtig verbringt er einen längeren Urlaub in Amerika. *H. M.*

— Prof. *Otto Müller* in Wien vollendete am 10. Januar sein 80. Lebensjahr. 1837 als Sohn des Kirchenkapellmeisters D. Müller zu Augsburg geboren, studierte er an der Universität und am Konservatorium in München Musik und wirkte dann in der Schweiz und Paris. 1869 kam er nach Wien, war Organist und Chordirektor und wurde später Theorielehrer an der Lehranstalt des allgemeinen Kirchenmusikvereins. Auch selbstschöpferisch ist er mehrfach hervorgetreten. *H. M.*

— *Cosima Wagner* feierte in *Bayreuth* ihren achtzigsten Geburtstag. Die Tochter Liszts und der Gräfin d'Agoult war zuerst die Gattin Hans v. Bülows; Ende der 1860er Jahre vermählte sie sich mit Wagner. Ihr Wirken im Sinne Wagners ist so bekannt, daß davon kaum mehr etwas gesagt zu werden braucht. Sie ist viel verehrt, aber auch viel befehdet worden, wie alle Menschen von ausgeprägter Eigenart. Ob Bayreuth jemals Stätte der gesamten deutschen Theaterkunst im Sinne Wagners werden wird, wer weiß das? Aber vielleicht darf Frau Wagner an dies Vermächtnis des toten Meisters wieder einmal erinnert werden.

— *S. v. Hausegger* hat sich mit Hella Bronsart v. Schellendorff vermählt.

— *Erich Wolfgang Korngold* arbeitet an einer neuen abendfüllenden Oper „Der Triumph des Lebens", Text von Hans Müller.

— Der Kölner Pianist Dr. *Walter Georgii* hatte kürzlich in Köln, Berlin und Dresden große Erfolge. Die zahlreichen Pressestimmen rühmen sein Meisterspiel und bezeichnen ihn als eine hervorragende Künstlernatur.

— Das Hamburger Stadttheater verpflichtete als Spielleiter den bisherigen Oberspielleiter am Mainzer Stadttheater Dr. *Ludwig Berger* und als Kapellmeister *Karl Alwin* vom Stadttheater in Düsseldorf.

— Hofkapellmeister Dr. *Peter Raabe* in *Weimar* hat den Ruf als erster Kapellmeister an das Kölner Stadttheater als Nachfolger von Gustav Brecher, der nach Frankfurt a. M. geht, abgelehnt.

— Den Freunden des verstorbenen Komponisten *August Bungert* wird die Nachricht willkommen sein, daß im Musikverlag von Albert Stahl in Berlin eine umfangreiche Biographie Bungerts aus der Feder von *Max Chop* erschienen ist.

— Der Frankfurter Bildhauer *K. Dautert* hat eine Plakette des verstorbenen *Bernhard Scholz* geschaffen, die das Profil Scholz' in lebenswahrer Treue zeigt.

— *Karl Rob. Blum* hat einen „Deutschen Siegesmarsch" komponiert, in dessen Trio eine „Deutsche Hymne" mit Text von *W. Ruland* erscheint. Die Arbeit ist in verkleinerter Wiedergabe der Handschrift in *Bogdan Kriegers* „Der Kaiser im Felde" aufgenommen worden. Man kennt das große Verlangen nach einer echten deutschen Hymne. Vielleicht ist Ruland-Blums Schöpfung berufen, dies Verlangen zu erfüllen.

— Der im Felde stehende *Osnabrücker* Musikdirektor *Karl Hasse* wurde als Dirigent seiner Orchestervariationen über das Lied „Prinz Eugen" in *Kiel* sehr gefeiert.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Im Alter von 70 Jahren starb in Stuttgart am 27. Dezember der um das Musikleben in Schwaben verdiente Kgl. Hofmusikdirektor *Ambros Prem*. Er war in Roding (Oberpfalz) geboren, wurde als Militärmusiker Lehrer am Königl. Studienseminar in Amberg und 1871 Kapellmeister beim 12. Bayer. Inf.-Regt., mit dem er (das Regiment gehörte zu den Okkupationstruppen in Frankreich) in Charenton und später in Sedan Dienst tat, bis es in seine Friedensgarnison Neu-Ulm zurückkehrte. Hier begründete Prem ein Quartett und veranstaltete Symphoniekonzerte. Am 1. April 1887 siedelte der treffliche Musiker als Nachfolger Carls nach Stuttgart über, um die Leitung der Kapelle des 125. Inf.-Regts. zu übernehmen. Den großen Veranstaltungen des „Liederkranzes", des „Neuen Singvereins", des „Vereins für klassische Kirchenmusik" ist er mit seinem weitgerühmten Orchester ein treuer Helfer gewesen. 1906 schied Prem aus seiner Stellung und zog nach Wildbad, wo er das Bade-Orchester leitete, aber auch Symphonie- und Kammermusik pflegte. Den Winter verbrachte Prem regelmäßig in Stuttgart. Am 2. Dezember ging ihm die Gefährtin seines an Arbeit und Erfolgen reichen Lebens im Tode voraus.

— In *Stuttgart* ist der Oberregisseur der Königl. Oper, der ehemalige Opernsänger Hofrat *Emil Gerhäuser*, ein um das Stuttgarter Theater hoch verdienter Künstler, gestorben.

— Nach längerer Krankheit ist in Wien der heute bei uns nahezu schon vergessene *Eduard Strauß* gestorben. Er gehörte der berühmten Musikerdynastie des Walzerkönigs Johann Strauß an und wurde am 15. März 1835 in Wien geboren und von Gottfried Preyer (1807 bis 1901), einem Komponisten von Messen usw., ausgebildet. Anfänglich für die diplomatische Laufbahn bestimmt, wendete sich Strauß doch schon frühe musikalischen Arbeiten zu und trat 1862 zum ersten Male als Kapellmeister vor die Oeffentlichkeit. Er übernahm eine schon längere Zeit bestehende Kapelle (1870), wurde im Jahre darauf Kaiserl. und Königl. Hofballmusikdirektor und dehnte, ein überall willkommener Konzertleiter, seine Reisen über ganz Europa und weiter aus. Strauß' Orchester wurde 1901 in New York nach 78jährigem Bestehen aufgelöst. An Tänzen und anderen Tonstücken hat Eduard Strauß über 300 geschrieben. Sie stehen an künstlerischem Wert hinter den Arbeiten der Brüder Josef und Johann zwar zurück, zeigen aber immerhin noch viele Vorzüge der lebensfrohen und tanzlustigen Muse des alten Wien. Sehr hübsche und lesenswerte „Erinnerungen" veröffentlichte Eduard Strauß 1906.

— Die Hofopernsängerin a. D. und Gesanglehrerin *Marie Altona* ist plötzlich gestorben. Die Verstorbene gehörte dem Koburg-Gothaer Hoftheater als Jugendlich-Dramatische in den Jahren 1888—1897 an; sie war eine vorzügliche Opernkraft. Anfangs der 90er Jahre wirkte sie bei den Bayreuther Festspielen mit.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— *Eros und Psyche*, die bislang von der Zensur verbotene Oper des polnischen Komponisten *v. Roczycki*, ist freigegeben worden. Die *Uraufführung* findet Ende Januar im Stadttheater in *Breslau* statt.

— „Der Müller und sein Kind“, eine vieraktige Volksoper von *Bela v. Uji*, erlebte an der *Münchener Kammeroper* die erste deutsche Aufführung.

— Die dreiaktige Operette „Der Pußtakavalier“, von *Albert Szirmai*, ging in der Komischen Oper in *Berlin* am 17. November 1916 erstmalig über die Bretter.

— Im *Berliner* Theater des Westens erlebte eine Operette „Die Bulgarin“ von Militärkapellmeister *Hermann Maennecke* ihre Uraufführung.

— Die Oper „Frauenlist“ des Münchener Hofkapellmeisters *Hugo Röhr* soll am 27. Januar im Leipziger Stadttheater zur Uraufführung gelangen.

— Der Bulgare *Demetrius Karaschow* hat kürzlich eine neue Oper „Milkana“ vollendet. Die Erstaufführung wird im Königl. Theater in Budapest stattfinden.

— Das vierte Gürzenich-Konzert brachte als Neuheit eine Orchesterkomposition von *H. Unger:* „Nacht“, drei Skizzen (op. 10, „Traum“, „Nächtlicher Zug“, „Erotikon“). Stimmungsmalerei mit modernsten Mitteln aber ohne plastische Form und konstruktive Elemente. Der Beifall war sehr mäßig, wie die Fr. Ztg. berichtet.

— Die symphonische Dichtung „Anhelli“ von *Ludomir Rozycki* brachte der *Breslauer Orchesterverein* zur Aufführung. Rozycki, von dem der nächste Kammermusikabend des Orchestervereins ein Klavierquintett zu Gehör bringen wird, hat sich zu seiner symphonischen Schöpfung durch Julius Slowackis Dichtung anregen lassen, die das Schicksal der nach Sibirien Verbannten schildert. Hat die Musik keine andere Aufgabe zu erfüllen? Vielleicht schreibt R. demnächst eine Symphonie „Memoiren aus einem Totenhause“!

— *Walter Niemanns* „Rheinische Nachtmusik“, eine ungemein liebenswürdige und fein ziselierte Schöpfung für Streichorchester und zwei Hörner, wurde im dritten Konzerte des Musikvereins in Gera unter großem Beifall aufgeführt.

— *Richard Wetz'* erste Symphonie gelangt durch Hofkapellmeister Dr. Peter Raabe in Weimar am 24. Januar zur Uraufführung. Die zweite Aufführung des Werkes findet im Februar im Erfurter Musikverein statt.

— Eine neue Messe, von dem Linzer Musikprofessor *Franz Neuhofer* für den Mariä-Empfängnistag komponiert, hat am 8. Dez. im neuen Dom in *Linz* ihre Uraufführung gefunden. Der begabte Komponist hat als Erster den Versuch gemacht, ein durch Verwendung des traditionellen Chorals mit Einschluß aller Wechselgesänge zusammenhängendes Kunstwerk zu schaffen. Die Messe ist ein Monumentalbau von kontrapunktischen Schönheiten, von stilistischer Einheit, von Stimmungsbildern, die in satten Farben unaufdringlich den Text illustrieren. Dabei sind sämtliche Themen dem überlieferten Choral (Editio Vaticana) entnommen. Die Messe bedeutet eine Fortentwicklung — namentlich in formeller Hinsicht — dieses Kunstzweiges. *-ä-*

— In einem Kirchenkonzerte in der Stadtkirche zu *Weimar* kamen drei ganz unbekannte Lieder („Ich gnüge mich an meinem Stande“, „Hier lieg' ich nun, o Vater voller Gnaden“ und „Meine Seele, laß es gehen“) von *Johann Seb. Bach* zur Uraufführung.

— Von *Max Meyer-Olbersleben* brachte bei einem Festkonzerte in *Mannheim* zum Geburtstage der Großherzogin ein Frauenchor eine Schöpfung „Der 33. Psalm“ für Tenorsolo, Chor, Orgel und Orchester zur ersten, beifällig aufgenommenen Uraufführung.

— Eine *Suite für Violine und Klavier* von *Heinrich Zöllner* wurde in *Freiburg i. Br.* zur Uraufführung gebracht.

— *Otto Taubmanns* Kantate „Kampf und Friede“ wurde in Magdeburg unter Dr. Rabls Leitung mit großem Erfolge aufgeführt.

— *Wilhelm Maukes* Lied „Und doch“ wird zum ersten Male von *Slezak* in München und *K. Aagard Oestvig* in Stuttgart gesungen werden. Das höchst wirkungsvolle Lied erscheint als Beilage zu diesem Hefte.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In *Detmold* ist ein Fürstliches *Konservatorium* für Musik, Theater und Redekunst eröffnet worden.

— Die *Gesellschaft zur Pflege altklassischer Musik* in *Berlin*, die unter der Leitung von *Gustav Lenzewski* steht, versandte kürzlich ihren Jahresbericht für das Vereinsjahr 1915/16. Die Gesellschaft bildet eine Vereinigung von Fachmusikern, Studierenden und Musikliebhabern, die sich in ernstem Streben die Aufgabe gestellt hat, Werke vergangener Kunstepochen in historisch möglichst getreuer Wiedergabe vorzuführen. Im vorigen Jahre hat das 25. öffentliche Konzert stattgefunden, ein Beweis für die Regsamkeit des Vorstandes, wie für das stetig wachsende Interesse des Publikums.

— Der *Stettiner Musikverein* beging die Feier seines 50-jährigen Bestehens und erfolgreichen Wirkens. 44 Jahre lang hat *K. Ad. Lorenz*, Karl Loewes Nachfolger in Stettin, an der Spitze des Vereins gestanden, der besonders die Chormusik pflegt. Seit 1910 leitet den Verein Musikdirektor *Robert Wiemann*. Chorleiter *Karl Prost* wurde zum Ehrenmitglied des Vereins ernannt.

— Die *Spohr-Gesellschaft* in *Kassel* sieht auf ihr 8. Vereinsjahr zurück. Nach Maßgabe ihrer Kräfte hat sie sich in anerkennenswerter Weise auch an den schweren sozialen Aufgaben unserer Zeit beteiligt. Die Leitung des Spohr-Konservatoriums hat der Spohr-Gesellschaft ihre auf den Meister bezügliche Sammlung als Geschenk überwiesen, zu dem noch andere Zuwendungen gekommen sind. Mitgliederzahl: 78.

— Der *Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter* tagte unlängst unter dem Ehrenvorsitz von Max v. Schillings in Berlin. Von den gefaßten Beschlüssen sind besonders hervorzuheben: Die Schaffung eines neuen Normalvertrages für Orchesterleiter und Musiker sowie die Verpflichtung der sämtlichen Mitglieder, schlecht geschriebenes und fehlerhaftes Orchesternotenmaterial in Zukunft den Verlegern wieder zur Verfügung zu stellen. Ferner sollen in dem Kampf der Verleger und Komponisten diese im Interesse unseres gesamten Musiklebens soviel als möglich unterstützt werden. Es soll eine *Notenverleih-Zentrale* gebildet werden, die den Mitgliedern, die mit der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer abgeschlossen haben, die Aufführung wichtiger Werke ermöglicht, ohne daß sie gezwungen sind, anderen Gesellschaften tributpflichtig zu werden. Diese Zentrale soll so lange bestehen, bis die Vereinigung zwischen den beiden sich jetzt befehdenden Gesellschaften stattgefunden hat.

— Der *Dresdener Stadtrat* hat sich grundsätzlich bereiterklärt, dem *Philharmonischen Orchester* die von ihm erbetene städtische Unterstützung von 20 000 M. im ersten Jahr, 25 000 M. im zweiten und, wenn möglich, 30 000 M. in späteren Jahren zu bewilligen. Als Gegenleistung wird die Verpflichtung zur Abhaltung einer Anzahl von Volkssymphoniekonzerten verlangt.

— Die mit dem Stadttheater in Mülhausen getroffene Spielvereinbarung gestattete dem Theater in *Kolmar* mit „Hoffmanns Erzählungen“ wieder die erste Oper seit Ausbruch des Krieges zur Aufführung zu bringen. Das aus Armierungssoldaten gebildete Orchester steht unter Dr. *Guttmanns* Leitung.

— Die Stuttgarter *Hofoper* hat auf ihrer neuerlichen Reise nach dem Westen wiederum lebhafte Anerkennung gefunden. Zur Aufführung gelangte u. a. „Parsifal“ mit *Ritter*.

— In *München* steht ein *Presseprozeß* bevor. Der Landesverband der Bayerischen Presse gibt bekannt, daß er gegen den Privatdozenten Dr. *Aug. Meyer* (Wien) wegen schwerer gegen die Münchener Musikkritik erhobener Vorwürfe Klage eingereicht habe. Wir kommen auf die Angelegenheit als im allgemeinen Interesse liegend zurück.

— Die Münchener Schriftstellerin Helene Raff hat der Hof- und Staatsbibliothek den Briefnachlaß ihres Vaters, des bekannten Komponisten *Joachim Raff*, überwiesen. Der Nachlaß umfaßt rund tausend Briefe, darunter Briefe Bülows.

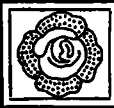
— Handschriften von *Heinrich Marschner* wurden in *Leipzig* versteigert. In die Handschriften teilten sich das Leipziger Stadtmuseum und das Stadtmuseum zu Zittau, Marschners Geburtsstadt. Sehr wertvolle Aufschlüsse über sich selbst gibt Marschner in seinem Reisetagebuch von 1826—29.

— Im Verlage Ed. Bote & G. Bock erscheinen Anfang 1917: *Franz Liszts* Ausgewählte Klavierwerke in der Bearbeitung von *Eugen d'Albert* in Einzelausgaben.

— Bei *Henry Litolff* (Braunschweig) ist als erste Sammlung ein „Klavier-Album für eine Hand“, Stücke von Gluck bis Wagner, erschienen. Der Herausgeber *Schultze-Biesantz* wird damit den Kriegsverstümmelten Freude machen.

— A. Peter und A. Schnerich haben durch den Verlag „Styria“ (Graz und Wien) ein bisher nicht veröffentlichtes „Alma Redemptoris mater“ von *Jos. Haydn* herausgegeben, ein schönes und freundliches Werk. Die Partitur kostet 1.20 K.

— Die Münchener „*Allgemeine Zeitung*“ trat am 1. Januar d. J. in ihren 120. Jahrgang. Unvergessen wird die Kulturarbeit dieses vornehmen Blattes bleiben. In der Jubiläums-Nummer lesen wir einige knappe und geschickt geformte Sätze *S. von Hauseggers*, die der Aufbewahrung wert sind: Eine der vielen großen Hoffnungen, die sich an den Weltkrieg knüpfen, ist die Förderung nationaler Kunst. Möge sie aber nicht verwechselt werden mit patriotischer Kunst. Die erstere bedeutet das Höchste, was ein Volk in unmittelbarem Schöpferdrang hervorzubringen vermag, die letztere aber stellt sich in den Dienst eines außer ihr liegenden Zweckes, der, an sich von hohem sittlichem Wert doch keinerlei Gewähr für den Kunstwert als solchen bietet, ja, geeignet ist, dem Dilettantismus Tür und Tor zu öffnen. Wir wollen uns, auch im Kunstwerk, nicht deutsch gebärden, sondern deutsch s e i n.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)



Vielleicht war Gerda schon tot und das war das Leichentuch oder sie war scheintot und sollte in den Sarg gelegt werden . . . der Angstschweiß bricht ihr aus. „Zu Hilfe, ich bin ja nur scheintot," jammert sie . . . und dann war sie wieder in Braunwald, pflückte Arnika und die anderen leuchtenden Almblumen, die Kuhglocken läuteten friedlich und Ralph und Karin kamen vorbei, strahlend in ihrer Schönheit, Arm in Arm, und küßten sich feierlich auf die Stirnen: „mir erkoren, mir verloren," kam Gerda in den Sinn, angesichts dieser verklärten Gestalten, und sie vermochte nicht, ihnen zu zürnen: sie gehörten einander, waren für einander geschaffen. Sie konnte die Augen nicht von ihnen abwenden und war dabei geblendet von allem Glanz und müde war sie, unsagbar müde und die Sonne schien so heiß auf der Alm, daß sie schier verbrennen mußte! Sie fühlte, wie sie verging in der verzehrenden Glut und klagte leise . . .

Am anderen Tage sitzt sie auf dem Podium und soll das Konzert von Tschaikowsky vortragen, das Orchester stimmt noch leise, Professor G. steht am Dirigentenpult. Da fällt ihr ein, daß sie das Werk noch nie studiert hat — ein gewaltiger Schreck durchfährt sie: Warum ist gerade etwas gewählt worden, was sie nicht kann? Ist es wirklich Tschaikowsky? Fassungslos blickt sie nach der Partitur des Dirigenten. Nein, sie hat sich nicht getäuscht, sie muß gleich mitanfangen in großen, vollgriffigen Akkorden: schweißtriefend sitzt sie da, ihr Herz klopft zum Zerspringen, ihre Füße zittern, ganz klamm sind ihre Finger, wie gebannt blickt sie auf das Orchester, ihr ist, als ob die zweiten Geiger ein verhaltenes, höhnisches Grinsen auf den Gesichtern haben, jetzt fühlt sie den Blick des Dirigenten erwartungsvoll auf sich gerichtet, jetzt hebt er den Stab, und sie gibt im Verein mit dem Orchester die ersten Akkorde an, wie große Langettierbögen tönen die Harmonien, pastos, feierlich im slawischen Ueberschwange; die ersten Takte kennt sie genau, trotzdem sie das Werk nie gelernt hat, aber dann stockt es, sie kann nicht mehr weiter, entgeistert blicken Dirigent und Orchester auf die Solistin: „Ich muß das geehrte Publikum bitten, den Saal zu verlassen, das Konzert kann wegen Unzulänglichkeit der Pianistin nicht stattfinden." Todesstille zuerst, dann hebt ein leises Pfeifen und Zischen an, wie ein lautes Gesumm, das zusehends wächst und wächst und lauter wird, bis es zuletzt so gellt, daß ihr Trommelfell zerplatzt. Jetzt hat Gerda erst die entsetzliche, unheimliche Macht dieser lebendigen Mauer kennen gelernt . . . sie möchte fortlaufen, aber ihre Füße sind festgewachsen, sie kann sie nicht von den Pedalen herunterbekommen, und gibt sich einen verzweifelten Ruck. Da fängt der Klaviersessel an, sich mit ihr zu drehen und dreht und dreht, bis sie besinnungslos vom Podium hinunter ins Publikum hineinfällt, das unaufhaltsam weiterzischt . . .

So peitscht das erbarmungslose Fieber Gerda von Traum zu Traum, endlich ist sie so zermürbt, daß sie besinnungslos im Nichts verharrt, eine schwarze Leere umfängt sie, denken kann sie nicht mehr, kaum daß sie noch fühlt, wie sie gekühlt wird und daß man ihr dann und wann zu trinken einflößt . . . das arme gequälte Hirn hat Ruhe, und schließlich, wie der Keim sich im Vorfrühling an die Luft wagt, schwach und haltlos, so kehrt auch dämmernd das Bewußtsein wieder; einmal fühlt sie, wie ein Licht vor ihren Augen hin und her bewegt wird und hört eine Männerstimme sagen: „Ich glaube, jetzt haben wir sie über den Berg gebracht!" aber sie muß die Augen wieder schließen, so matt ist sie.

Noch einige Male öffnet sie die Augen und findet sich immer im Halbdunkel; zuweilen sieht sie mehrere Gestalten, die sie nicht unterscheiden kann, sie mag auch nicht — sie kann nicht denken, empfindet aber, wie schön es ist, so halb fühllos im Dunkel zu liegen: ist das schon der Tod? Sie weiß es nicht, will es nicht wissen. So dämmert sie ganze Tage dahin!

Eines Abends öffnet sie die Augen: das Zimmer ist wieder dunkel, nur ein kleiner Schein im Hintergrunde, ein Flackern an der Wand verrät das Nachtlicht. Gerda blickt sich um, ein leises Aechzen entringt sich ihrer Brust, da legt sich eine kühle Hand auf ihre schmerzende Stirn, Gerda sieht auf und gerade in Anna Lessings Augen. „Du?" will sie sagen, vermag aber keinen Ton herauszubringen, staunend schaut sie ihre Pflegemutter an. Die flüstert nur: „Nicht sprechen!" und beugt sich über sie, um sie zu küssen. Gerda will sie umschlingen, selbst dazu ist sie zu schwach . . . und unaufhaltsam dringen plötzlich Tränen aus ihren Augen, — weiche, helle Tränen, wie ein wohltuender Regen!

In den treuesten Armen weint sich Gerda aus. Dann flüstert sie: „Bist du auch ein Traum?"

„Nein, mein Liebling, ich bin wirklich bei dir und du wirst jetzt keine bösen Träume mehr haben."

Gerda lächelt beruhigt, bekommt noch einen Kuß und schläft wieder ein.

Die nächsten Male ist das Aufwachen so schön, Gerda fühlt sich so geborgen; immer ist ihre Pflegemutter an ihrem Lager oder macht sich leise im Zimmer zu schaffen. Gesprochen wird fast nie, aber das war ja auch nicht nötig, alles ist so selbstverständlich! — Sie lächelt nur und geht ihrer Kinderbeschäftigung nach, die seltsamen Kringeln zu verfolgen, welche die Lampe an die Wand malt. Für anderes ist sie noch zu müde, selbst zum Wundern. Es kommt ihr nicht einmal merkwürdig vor, nur Anna Lessing zu sehen und einen fremden Herrn, der vermutlich der Arzt ist und immer so besonders zufrieden mit ihrem Befinden zu sein scheint!

„Es geht ausgezeichnet," sagt er jedesmal, „nur Mut, dann wird es werden."

Und ihre Pflegemutter lächelt glücklich. „Sie freut sich doch sehr," denkt Gerda. Es ist dies ihr erster richtiger Gedanke, der sie so angestrengt hat, daß sie gleich wieder vom Schlaf übermannt wird. „Nur nicht denken, nicht zu viel reden lassen, das ist die Hauptsache," hört Gerda des Doktors Stimme sagen, gleichzeitig fühlt sie etwas Erfrischendes auf den Schläfen und einen stärkenden Geschmack im Munde. Sie schlägt die Augen auf. Ihre Pflegemutter entfernt gerade einen Löffel von ihren Lippen; der Arzt hält ihre Hand an der Pulsstelle: „Da haben wir Sie ja, kleines Fräulein," sagt er vergnügt, „nun seien Sie recht folgsam und tapfer."

Gerda fühlt sich plötzlich ganz kräftig, das ist jedenfalls die Arznei — sie will sich aufrichten, fällt aber gleich wieder zurück: „Ich war wohl recht krank?" fragt sie.

„Das kann man wohl sagen," antwortet Dr. Mühling, „aber jetzt sind Sie auf dem geraden Wege gesund zu werden; es ist allerdings kein Wunder, wenn man von solcher Mutter gepflegt wird," fügt er hinzu, und etwas Besseres hätte er nicht sagen können. Eine zarte Röte färbt Gerdas Wangen und ein strahlendes Lächeln lohnt Anna. —

„Ich bin ganz glücklich," flüstert Gerda.

„Na also." Dr. Mühling empfiehlt sich schmunzelnd, indem er noch rasch einen verständnisvollen Blick mit Frau Lessing wechselt.

Seitdem Gerda ihren ersten Gedanken gefaßt hat, geht es rasch aufwärts. Sie läßt sich jetzt nicht mehr davon zurückhalten, allerlei Fragen zu stellen; zwar ist sie mitunter noch so müde, daß sie einschläft, ohne die Antwort abzuwarten, aber sie kräftigt sich von Stunde zu Stunde. —

„Wenn ich nicht dieses Zimmer sähe, würde ich nicht glauben, daß ich in Leipzig bin. Wo ist denn nur Frau v. Hilgers hingekommen?"

„Möchtest du sie sehen?"

„Ja, bitte."

Anna Lessing verschwindet einen Augenblick, um mit Frau v. Hilgers wiederzukehren. „Meine liebe, liebe Gerda!"

„Ich dachte, Sie wären verschwunden oder ich träumte noch."

„Sie waren bis jetzt nicht empfangsfähig, aber ich bin so froh, daß es Ihnen wieder gut geht."

Gerda drückt ihr die Hand, ist jedoch zerstreut, etwas scheint sie zu beschäftigen. Dann: „Frau v. Hilgers?"

„Ja, Gerda?"

„Ich muß Sie sehr um Verzeihung bitten."

„Weswegen denn, mein Kind?"

„Weil ich Ihnen durch meine Krankheit sicher einen großen Schreck eingejagt und Ihnen überhaupt so viel Sorgen gemacht habe."

„Nicht doch, Gerda, Sie können sich nicht für Ihre Krankheit verantwortlich machen."

„Gewissermaßen wohl," ein Schatten huscht über das schmale Gesicht mit den übernatürlich großen Augen.

Jetzt kommt Anna dazwischen: „Hier darf nicht philosophiert werden," erklärt sie energisch. So sehr ich Frau v. Hilgers schätze, ich muß ihr jetzt die Tür weisen."

„Was macht Ellen?" fragte Gerda noch rasch.

„Wenn du sie sehen möchtest, kann sie dir hernach die Bouillon bringen, aber jetzt ist Schluß."

„Ich bin auch etwas müde."

Als Ellen dann kam, war Gerda so bewegt, daß sich dieselbe sehr bald wieder entfernen mußte . . . die Vergangenheit stieg vor ihr auf.

„Ob sie sich je erholen wird?" fragte Ellen draußen. Eine solche Veränderung hatte sie nicht erwartet.

„Ich glaube wohl," sagte Frau v. Hilgers.

Von nun an begehrte Gerda ihre beiden Getreuen täglich zu sehen . . .

„Wie lange bin ich schon krank?" fragte sie ihre Pflegemutter eines Tages.

„Es werden jetzt vier Wochen her sein."

„Wie schrecklich!"

„Es ist aber doch alles wieder gut, Gerda."

„Der Onkel wird ja so böse auf mich sein. Du bist doch jetzt die ganze Zeit von ihm weg," ihre Augen füllten sich mit Tränen. „Der wievielte ist heute?"

„Der sechste Januar."

„Ach! und Weihnachten und Neujahr! Das hast du alles versäumt, um mich zu pflegen. Das finde ich zu schrecklich und was haben die anderen zu Hause gedacht? Sie müssen doch alle so böse auf mich sein — zu schrecklich finde ich das!"

„Deine Genesung ist uns das liebste Weihnachtsgeschenk, Gerda."

„Das verdiene ich gar nicht!" Gerda brach in Tränen aus.

„Mein Liebling, Dr. Mühling empfiehlt jetzt für dich eine Luftveränderung. Wo möchtest du hin?" Anna Lessing stellte die Frage eine Woche später. Die graubraunen Augen leuchteten auf:

„Ich möchte zu uns aufs Land." Die Antwort kam so prompt, daß Anna ganz überrascht war. „Bei uns ist es immer schön, auch in dieser Jahreszeit," erklärte Gerda. „Ich sehne mich nach frischer Luft."

„Das ist recht!" Anna nickte befriedigt und schrieb nach Hause, daß sie Gerda nach Dannewitz bringen würde; ganz allein wollte sie dort einige Wochen mit ihr wohnen, nur der Hausarzt sollte herauskommen, um sie zu empfangen.

Nicht eben vergnügt las Franz Lessing den Brief — das bedeutete noch eine wochenlange Trennung von seiner Frau! Wie unbequem und langweilig! Gewiß war es eine Beruhigung, Gerda über den Berg zu wissen, aber es war so öde in dem verwaisten Haushalt, trotzdem die jungen Mädchen ihr möglichstes taten, es ihm behaglich und nett zu machen. Daß er sie nicht davon abhalten konnte, hatte Annas Abreise und ihr Fernbleiben bewiesen.

„Jetzt lasse ich mir nichts mehr sagen, sondern tue, was ich für richtig halte. Wenn ich sie im vorigen Sommer auf dem Gut gehabt hätte, so wäre das nicht geschehen!" Das war ihr letztes Wort.

Marie und Else konnten nicht begreifen, daß sie ihre Schwester weder empfangen, noch besuchen sollten, fügten sich jedoch widerstrebend. Hätten sie Gerda gesehen, wäre ihnen manches klar geworden . . .

Und der Tag, an dem sie Leipzig verlassen sollte, rückte heran. Gerda stand jetzt jeden Tag auf, und an einem schönen, sonnigen Mittag konnte sie sogar eine Ausfahrt machen, bei der auch Hilde nicht fehlte. Stechows und ihre Pensionsgefährtinnen durften sie in letzter Zeit auch besuchen und Anna sah mit Freuden, daß sich Gerda in der fremden Stadt gute Freunde gewonnen hatte. Auch Professor G. fragte viel nach ihr und bedauerte lebhaft, nicht zugelassen zu werden, aber in dieser Hinsicht war Dr. Mühling besonders energisch: „Sie darf nichts sehen und hören, was mit Musik im Zusammenhang steht, es gibt für sie nichts Schädlicheres. Lassen Sie sie vorläufig auch wenn es ihr wieder gut geht, nicht Klavier spielen. Ich warne Sie dringend davor; Herz und Nerven können nicht genug geschont werden. Sehr ratsam wäre es auch, möglichst wenig auf die Vergangenheit zurückzukommen." Damit entließ er sie und gab Gerda noch die Weisung, recht vergnügt zu sein! —

Wehmütig schauten die Leipziger Freunde dem abdampfenden Zuge nach; Stechows, Frau v. Hilgers und die ganze Pension waren an die Bahn gekommen, und als nichts mehr von dem blassen Gesichtchen zu sehen war, weinten Ellen und Hilde, die sonst so standhaften, bitterlich und auch Frau v. Hilgers kämpfte gewaltsam gegen die Tränen.

Gerda hatte die allgemeine Rührung wohl empfunden. „Es ist doch schön, gute Freunde zu haben," sagte sie, als ihre Pflegemutter sie sorgsam im Abteil gebettet hatte, „ich kann aber jetzt nicht weinen, weil ich trotz des Abschieds nicht unglücklich bin."

Anna nahm ihre Hand. „Das ist recht," sagte sie nur. Und Gerda träumte in den Himmel hinein, der weißgrau an ihr vorbeiflog; gesprochen wurde nicht viel während der Fahrt.

Nun war sie wieder in Dannewitz in ihrem eigenen Bett, von der Reise ermüdet, aber zufrieden. — Geheimer Sanitätsrat N., der Hausarzt von Lessings, untersuchte sie auf das genaueste: „Hast du jemals Beschwerden gehabt, von denen kein Mensch etwas wußte?" Er sah sie scharf an. Gerda verneinte. „Besinn' dich mal."

Sie dachte nach: „Doch, ab und zu Herzklopfen."

„Beim Laufen?"

„Wenig; nein, meistens beim Schlafengehen und wenn ich erregt und abgespannt war."

„Warum hast du mir das nie gesagt?"

„Ich dachte, es käme von der Bleichsucht und fürchtete, Sie würden mir das Ueben verbieten."

„Siehst du, da liegt der Hase im Pfeffer, du könntest auch schon wissen, daß der Mensch nie so dumm ist, als wenn er denkt, denn er denkt meistens falsch: ich hätte dir wahrscheinlich gesagt, du solltest vier Stunden statt acht Stunden üben, dafür mußt du jetzt ganz ausspannen. So was kommt von so was! Also nicht mehr denken, dafür aber artig und gehorsam sein." Er klopfte ihr väterlich auf die Backe und verließ mit Anna das Zimmer.

„Daß ich diesen chronischen Herzfehler übersehen habe, werde ich mir niemals verzeihen," sagte er draußen, „aber sie hat ja nie geklagt und es hat ihr auch nie etwas gefehlt, nicht einmal die Masern hatte sie. Gleichviel, wozu ist man Hausarzt. Natürlich hat die schwere Krankheit das Leiden bedeutend verschlimmert und ich kann nur die absoluteste Ruhe und Schonung empfehlen — die kleinste Erregung ist für sie mit Lebensgefahr verbunden, das darf ich Ihnen nicht verhehlen! Aber bei Ihrer verständigen Pflege werden wir hoffentlich eine bedeutende Besserung herbeiführen. Also Ruhe, Ruhe und nochmals Ruhe." Damit ging er.

„Wie schön der Schnee hier liegt," sagte Gerda, „es sieht alles so festlich aus und weißt du, die Luft ist doch ganz anders. Hier muß man gesund werden, man mag wollen oder nicht!"

„Man will auch!" — „Ja, man will."

Das Mädchen brachte den Nachmittagstee herein, mit dem gerösteten Brot und den lieben alten Wasserwecken, die nie genug gebacken waren und darum immer erschrocken aussahen — und alles roch so frisch, so köstlich frisch und ländlich. Die Butter war goldgelb und die Marmelade so einladend!

Gerda tat einen tiefen Atemzug: „Zu Hause ist es doch schön, es fällt mir aber nicht nur angesichts des guten Nachmittagstees ein," fügte sie errötend hinzu.

„Das weiß ich, Gerda."

Es war herrlich nachher, in das hübsche helle Badezimmer zu gehen. Anna blieb dabei, als ob sie ein ganz kleines Kind wäre, und packte sie dann wieder in ihr blütenweißes Bett.

„Können wir das Fenster aufmachen?"

„Aber selbstverständlich."

Die frische kalte Schneeluft drang ins Zimmer. Gerda atmete immer wieder tief auf.

„Hast du Atembeschwerden, Gerda?"

„Nein, gar nicht, ich bin nur so froh, wieder richtige Luft zu haben; eigentlich sollte man immer auf dem Lande leben."

„Ja, das sollte man, ich glaube auch, daß man im Freien nicht verkümmern kann."

Dann schwiegen sie wieder. „Ich bin ganz glücklich," sagte Gerda von Zeit zu Zeit.

Anna klingelte. „Jetzt essen wir unsere Täubchen," sagte sie, „und dann gehen wir schlafen oder meinst du, daß du noch nicht so weit bist?"

„O ja, heute kann ich wundervoll schlafen und Hunger habe ich jetzt auch, paß mal auf, was noch aus mir wird, Mutter."

Anna wischte sich verstohlen eine Träne der Rührung ab. Was sie sich jahrelang sehnlichst gewünscht hatte, erfüllte sich jetzt.

Am nächsten Tage war helles, kaltes Winterwetter, sogar die Sonne ließ sich blicken; gegen Mittag wurde Gerda in Tücher und Pelze eingepackt in einen Liegestuhl auf die Veranda gesetzt: „Du sollst ordentlich Sonne haben."

Der blaßblaue, silberne Tag eignete sich so recht zu dieser Kur und Gerda schaute zufrieden in die Winterpracht . . . Der See war spiegelblank gefroren und hatte dadurch seine sinnende Melancholie eingebüßt; die Kiefern knisterten leise unter ihrem Schneegeschmeide und auch die alten Eichbäume im Garten erstrahlten im Glanze der Eiszapfen, — alles war licht und feiertäglich — eine große Ruhe lag auf diesem Stück Welt. Die Raben und Sperlinge hatten es in jenem Winter gut. Gerda fütterte sie täglich, sie kannten bald Ort und Stunde und fanden sich in Scharen zu der willkommenen Mahlzeit ein.

„Weihnachten haben wir durch meine Schuld alle beide dieses Jahr versäumt." Es war wieder ein silberweißer Mittag und Gerda brauchte ihre Luft- und Sonnenkur auf der Veranda. (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 5. Jan. Ausgabe dieses Heftes am 18. Januar, des nächsten Heftes am 1. Februar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 9

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Musiker Wagner als Mystiker.

Von **MAX SEILING** (München).

(Schluß.)

In dem sonst so sonnigen „Siegfried“ macht das auf Fafner und Alberich sich beziehende Vorspiel zum 2. Akt einen unheimlichen Eindruck. Fafner ist, abgesehen von den schwerfälligen Windungen des Wurmmotives, charakterisiert mit dem hier im Zeichen des häßlichen Tritonus stehenden Riesenmotiv, der auf das Schicksal seines Ringes lauernde Alberich wiederum mit den Motiven des Ringfluches und der Vernichtungsarbeit.

Das mystische Gepräge der Erdaszene ist schon damit gekennzeichnet, daß Wotans Fahrt zur „Urmutter“ mit der Fahrt Faustens zu den „Müttern“ verglichen werden kann. Außer den schon beschriebenen Motiven tritt in dieser Szene ein neues auf, mit dem es eine besondere Bewandtnis insofern hat, als sein mystischer Charakter sich weniger oder doch nicht nur auf seinen Klang, sondern vielmehr auf die Art seiner Verwendung bezieht. Es ist das wie die „Verkündigung einer neuen Religion“ (Wagner nach Porges) klingende Motiv, das ursprünglich, wie ich aus sicherer Quelle erfahren, für die Charakterisierung des in den „Siegern“ auftretenden Buddha ins Auge gefaßt war. Da dieses Drama aber unausgeführt blieb, wurde das Motiv Wotan zugeteilt, und zwar an jener Stelle, wo er uns wie Buddha als ein großer Entsagender entgegentritt. Damit ist der mystische Zusammenhang zwischen diesen beiden Wesenheiten berührt, der nach der geheimwissenschaftlichen Lehre darin besteht, daß Buddha der wiedergeborene Wotan (Wuotan) ist, wie denn auch zwischen beiden Namen eine sprachliche Verwandtschaft besteht (vergl. hierzu meine Wagner-Schrift, S. 89 und 178—179). Das Motiv ist besonders inhaltsreich und bedeutet im allgemeinen sieghafte Hingabe an ein Höchstes. Da zu diesem die Liebe gehört, finden wir das Motiv später auch als Ausdruck für Brünnhildes und Siegfrieds Liebe, erstmalig nach, bezw. zu Brünnhildes Worten: „Noch eh' du geboren, barg dich mein Schild. So lang lieb ich dich.“

Wunderbar sind die nach Brünnhildes Erwachen einsetzenden Akkorde der Weltbegrüßung, die auch ihrerseits andeuten, daß es sich um kein Erwachen aus einem gewöhnlichen Schlaf handelt; sieht doch Brünnhilde nach ihrem Scheiden aus Walhall die Welt jetzt mit den Augen des Menschenweibes an.

Wie aus einer höheren Welt stammend klingt die selige Friedensmelodie, die nach Brünnhildes Worten vernommen wird: „Sonnenhell leuchtet der Tag meiner Schmach! — O Siegfried! Sieh' meine Angst!“ Offenbar tritt ihr ein Bild aus ihrem früheren Dasein vor die Seele („Der Jungfrau neigten scheu sich die Helden“), das einen starken Gegensatz zu ihrer jetzigen Lage bildet.

In der „Götterdämmerung“ erreicht die musikalische Mystik schon mit der das Vorspiel einleitenden, feierlichste Erhabenheit atmenden Nornenszene einen Höhepunkt. Zwar tritt nur ein neues mystisches Motiv auf, aber die bereits bekannten (Erda, Schicksalsfrage, Sterbegesang u. a.) haben einen noch geheimnisvolleren Klang, was teils durch die Tonarten, teils durch die Instrumentierung bedingt ist. Im Beginne hören wir die Weltbegrüßungsakkorde im geisterhaften es moll. Diese Akkorde haben hier eine andere Bedeutung als nach der Erweckung Brünnhildes, was schon daraus folgt, daß sich an sie nicht lichte Harfenklänge, sondern die düsteren Töne des Nornenmotives schließen. Wie die Nornen am Schlusse der Szene sich „hinab zur Mutter“ begeben, so sind sie einst heraufgekommen, welchem Vorgang eben jene Akkorde entsprechen. Die Nornen haben als Töchter der Erda dasselbe Motiv wie diese, nur kommt eine sich auf das Weben des Schicksals beziehende Begleitungsfigur hinzu. Das in dieser Szene neu auftretende Motiv bezieht sich auf die Weltesche und wird erstmalig vernommen bei den Worten der ersten Norn: „An der Weltesche wob ich einst“. Dieser Baum ist das Symbol des Weltgeschehens, in das Wotan in egoistischer Weise eingriff (er „brach einen Ast“), so daß die Harmonie gestört war („dürr darbte der Baum“). Daher der tragische Ausdruck der von seltsamen Harmonien begleiteten Melodie dieses Motives.

Die Handlung der „Götterdämmerung“ wird vom düstern Schatten des Albensohnes Hagen überdeckt, womit immer wieder Anlaß zu dämonischer Gestaltung des musikalischen Ausdrucks gegeben ist. Eine solche tritt uns zunächst am Schlusse von Siegfrieds Rheinfahrt entgegen in den Takten, die zum 1. Akt überleiten. In diesem stellt sich alsbald ein neues, spezifisch dämonisches Motiv ein, das des Zaubertruges, erstmalig bei den Worten: „Genöß er des würzigen Trank's, daß vor dir ein Weib er ersah, daß je ein Weib ihm genah't, vergessen müßt' er dess'

ganz". Man empfindet bei diesem, die Wirkung des Vergessenstrankes charakterisierenden Motiv förmlich, wie im Organismus dessen, der ihn genießt, etwas verschoben wird. Das Motiv spielt fortan eine große Rolle; zuerst kehrt es natürlich wieder, wenn Siegfried den unheimlichen Trank genießt.

Einen Höhepunkt erreicht der dämonisch-musikalische Ausdruck, wenn Hagen seinen höllischen Wachtgesang anstimmt. Außer dem diesen Gesang einleitenden Vernichtungsschlag Hagens (im Tritonusabstieg h—f) treten übrigens neue Motive nicht auf.

Fast noch unheimlicher klingt das die gespenstige Erscheinung Alberichs vorbereitende Vorspiel zum 2. Akt mit seinen düster zitternden Synkopen, sowie die ganze Szene zwischen Hagen und seinem ihn zu rascher Tat reizenden Vater.

Fühlen wir uns, nachdem Hagen seine schreckliche Tat vollbracht, geradezu vernichtet, dann vollbringt die Musik eines ihrer größten Wunder, indem sie das Schicksal Siegfrieds in einer Weise beklagt und verherrlicht, die uns in eine höhere Sphäre versetzt. Und doch steht uns ein größeres Wunder noch bevor: das Wunder der Handerhebung des Toten, deren wahrer Sinn uns einzig vom Musiker enthüllt und damit der musikalischen Mystik die Krone aufgesetzt wird. Dieses Wunder ist nicht etwa ein theatralischer Effekt, der das Drama trotz Siegfrieds Tode zum gewünschten Ende bringen soll, Hagen den Ring nicht gewinnen zu lassen. Es handelt sich vielmehr, worauf zuerst von Felix Groß aufmerksam gemacht wurde [1], um den Eingriff einer höheren Macht: des „heiligen Weltwillens des Brahman, der uns hier mit einem Schlage sein Ziel erblicken läßt: den Sieg des Guten". Dies kommt durch die Musik zum Ausdruck, und zwar durch ein, wie Groß meint, noch unbemerktes und unbenanntes Motiv. Dadurch aufmerksam geworden, machte ich die Entdeckung, daß es die drei Akkorde sind, die wir im Beginne des Gralsmotives im „Parsifal" hören. Der Gral kann aber gerade als Symbol der ewigen, den Sieg des Guten verbürgenden Macht aufgefaßt werden. Hier haben wir es mit einer künstlerischen Inspiration höchster Art zu tun, die kaum ihresgleichen haben dürfte und geeignet ist, den Wert der Kunst ins hellste Licht zu setzen. Im einzelnen verhält sich die Sache so: die drei Akkorde sind der b moll-, der fis moll- und der D dur-Dreiklang, eine Akkordfolge, wie wir sie im „Parsifal" (übrigens in anderen Tonarten) bei den Worten des Gurnemanz „Vor dem verwaisten Heiligtum in brünst'gem Beten lag Amfortas" (1. Akt) finden, und wie sie die harmonische Grundlage des ersten Teiles des Karfreitagmotives bildet. An der in Rede stehenden Stelle der „Götterdämmerung" tritt allerdings zum b moll-Akkord unten der Ton g hinzu, so daß sich eine Dissonanz ergibt, weil sie zugleich den Schluß des unmittelbar vorangehenden verkürzten Ringmotives bildet, das ertönt, als Hagen mit den Worten „Her den Ring!" auf den Toten zuschreitet. Diesen letzten Akkord des Ringmotives, der zugleich der erste der Gralsakkorde ist, ließ Groß außer acht, weshalb er das Gralsmotiv nicht erkannt hat, sondern von einem aus den beiden folgenden Akkorden bestehenden, „noch unbemerkten" Motiv spricht. Der Sieg des Guten wird dadurch bekräftigt, daß das Schwertmotiv (Wotans Heldengedanke) im sieghaften D dur erklingt, wenn Siegfrieds Hand von der höheren Macht erhoben wird.

Die wunderwirkende Macht des Grales scheint auch Brünnhilde erfahren zu haben, wenn sie mit erhabener Begeisterung in den Sühnetod geht und wenn die Musik als mystisches Organ jener Macht gleichzeitig das erlösende Wort spricht, das der Dichter ursprünglich der Tochter Wotans in den Mund gelegt hatte: „Selig in Lust und Leid läßt die Liebe nur sein". Der Sinn dieser bei der endgültigen Ausführung der „Götterdämmerung" gestrichenen Worte kommt nämlich durch das sieghafte Motiv der Liebeserlösung zum Ausdruck, das schon in der Walküre erklingt, wenn Sieglinde Brünnhilden für ihre Rettung, für diese reinste aufopfernde Liebestat dankt. Die Verherrlichung der Liebe als der einzigen Gesetzgeberin kommt zudem auch dadurch zur Geltung, daß jenes Motiv etwa zwölfmal, fast in allen Tonarten, auftritt und daß es, nachdem verschiedene andere, sich auf die Hauptmomente der Dichtung beziehenden Themen und Motive verklungen, das Werk in geradezu majestätischer Weise abschließt. Dabei hat das Motiv im wesentlichen indirekten Charakter, insofern es sich nicht unmittelbar auf die gleichzeitigen szenischen Vorgänge bezieht. Allerdings wird es mehrmals auch zu den Worten vernommen, mit denen Brünnhilde ihr brennendes Verlangen ausdrückt, in mächtigster Minne mit Siegfried vermählt zu sein. Aber diese Liebe bildet nur einen Teil jener umfassenden, die Brünnhilde mit ihrem Vermächtnis im Auge hat; denn, wenn das Motiv der Liebeserlösung sich nicht vorzugsweise auf die reine, selbstlose Liebe bezöge, hätten die hierauf bezüglichen Verse nicht gestrichen werden dürfen. — Ja, Wotan selbst scheint von einem Strahle jener Liebesmacht getroffen worden zu sein, als er Erda seinen Sieg über das Begehren, seinen freiwilligen Verzicht verkündet, worauf im Orchester, wie als Durchbruch einer plötzlichen Erleuchtung, das auf die Liebe hinweisende grandiose „Buddha-Motiv" vernommen wird. Was hier vorbereitet, was am Schluß der „Götterdämmerung" laut verkündet wird, bedeutet die neue Welt der Liebe, in der allein „Parsifal" als krönender Abschluß eines gewaltigsten Lebenswerkes erstehen konnte und mußte.

Im „Parsifal" ist der Musiker als Mystiker schon deshalb zu höchster Geltung gelangt, weil der Gral im Mittelpunkt der Handlung steht und christliche Mysterien zu dieser herangezogen sind. Die wichtigsten hierauf bezüglichen Themen treten uns schon im Vorspiel entgegen. Bei dem so überaus gehaltvollen, zur Meditation auffordernden Liebesmahlthema kommt bei der Gralsfeier als besonderes mystisches Element hinzu, daß die Worte des Heilandes „Nehmet hin meinen Leib usw." nicht von einer Einzelstimme, sondern von einem aus männlichen und weiblichen Stimmen bestehenden Chor gesungen werden, damit die göttliche Stimme weder männlich noch weiblich klingt. Ein zweites mystisches Begleitmoment besteht in der in hoher Lage erfolgenden Wiederholung des von leise schauernden Harmonien umwobenen Themas, das dann wie ein Echo aus einer höheren Welt klingt, wie denn Wagner selbst in seiner kurzen Erläuterung geradezu sagt: „Verschwebend von Engelsstimmen wiederholt".

Das Gralsmotiv ist, worüber man sich anfangs wundern könnte, nicht das selbe wie im „Lohengrin". Der Unterschied rührt daher, daß der Gral im „Lohengrin" in unnahbarer Ferne zu denken ist, während wir uns im „Parsifal" von vorneherein auf dem Gralsgebiete befinden und den Gral sogar erschauen dürfen. Der musikalische Ausdruck entspricht der stärkeren Wirkung, die der Gral im „Parsifal" auszuüben vermag. Daß diese Wirkung auch innerhalb des Weihfestspieles (unter der Amtswaltung des neuen Königs) noch gesteigert wird, kommt am Schlusse (beim 10. Takt nach Parsifals letztem Wort, nämlich da, wo das Gralsmotiv im bedeutsamen Es dur anhebt) durch entsprechend veränderte Akkorde zum Ausdruck. Besonders wichtig ist der gleichfalls schon berührte harmonische Zusammenhang zwischen den Motiven des Grales und des Karfreitags; bezieht er sich doch auf die an diesem Schmerzenstage offenbar gewordene höchste Manifestation der durch den Gral symbolisierten göttlichen Liebesmacht.

Das Glaubensmotiv hat einen mystischen Charakter insofern, als es ein vollendeter Ausdruck für das ist, was

[1] „Bayreuther Blätter" 1908 in der Studie „Das Brahman im Ring". Dieser und andere Aufsätze des Verf. über den Ringmythos gehören zum Tiefsten, was über dieses Thema je gesagt worden ist.

Goethe im Auge hat, wenn er sagt: „Das eigentliche, einzige und tiefste Thema der Welt- und Menschengeschichte, dem alle übrigen untergeordnet sind, bleibt der Konflikt des Unglaubens und Glaubens. Alle Epochen, in welchen der Glaube herrscht, in welcher Gestalt er auch wolle, sind glänzend, herzerhebend und fruchtbar für Mitwelt und Nachwelt." Dem entspricht es, wenn wir dem Glaubensmotiv (in etwas bewegterer Form) bei der Charakterisierung des Gralskönigs, nämlich bei Gurnemanz' Worten „des siegreichsten Geschlechtes Herrn" (erster Akt) begegnen. Siegreich ist dieses Geschlecht eben durch seinen Glauben. Im dritten Akt wird das gleiche Motiv, und zwar im feierlichen Ges dur, auf Titurel bezogen (nach den Worten „... des Todes still gewärtig, dem schon mein alter Waffenherr verfiel"). Die Macht dieses Glaubens wird von der Musik in überzeugender Weise geschildert, wenn das Motiv im Vorspiel ausgesponnen wird. Wagner sagt hierüber: „Der erneueten Verheißung (so deutet er das Gralsmotiv) antwortet der Glaube, aus zartesten Höhen, wie auf dem Gefieder der weißen Taube, sich herabschwingend, — immer breiter und voller die menschlichen Herzen einnehmend, die Welt, die ganze Natur mit mächtigster Kraft erfüllend, dann wieder nach dem Himmelsäther wie sanft beruhigt aufblickend."

Nachdem diese drei Motive im ersten Teile des Vorspieles hingestellt sind, unternimmt der Musiker Wagner im zweiten Teil nichts Geringeres als eine Schilderung des Ereignisses von Golgatha: des Leidens des Gekreuzigten und der durch das vergossene Blut herbeigeführten Erlösung. Der motivische Ausdruck für diese beiden Momente ist die den mittleren Teil des Liebesmahlthemas bildende und das Karfreitagsmotiv melodisch charakterisierende Figur, sowie das gegen das Ende jenes Themas auftretende Speermotiv, so daß der reiche und tiefe Inhalt des Themas erst hier ganz offenbar wird. Eingehender habe ich mich über den zweiten Teil des Vorspieles in meinem Wagner-Buch (S. 181 fg.) bereits ausgesprochen, namentlich darüber, daß die mystische Bedeutung des vergossenen Blutes sowohl vom Künstler als auch vom Denker klar erkannt wurde.

Ganz besonders mystisch klingt das alles wunderbare Geschehen zum Ausdruck bringende Motiv, das wir erstmalig hören, wenn Gurnemanz die Herabkunft des Grales erzählt. Beachtet man ferner, daß es auch vernommen wird, wenn Amfortas bei der Anrufung seines Vaters im 3. Akt die Worte spricht: „Oh! Der du jetzt in göttlichem Glanz den Erlöser selbst erschau'st", — dann kann man es geradezu als musikalischen Beweis für die Existenz einer übersinnlichen Welt und deren wunderbares Eingreifen in irdische Vorgänge empfinden. Hat doch der berühmte Nationalökonom Roscher, wie aus dem von seinem Sohne herausgegebenen Tagebuche „Geistliche Gedanken eines Nationalökonomen" ersichtlich ist, schon allein den Quartenaufstieg, mit dem Händels Arie „Ich weiß, daß mein Erlöser lebt" beginnt, als Ausdruck seliger Gewißheit empfunden und in ihm einen schlagenden Beweis für die Existenz des Messias erblickt!

Spezifisch mysteriös klingt auch die unter der Herrschaft des Zaubermotives stehende Beschwörung Kundrys durch Klingsor. Besonders bemerkenswert ist dabei der gespenstige es moll-Akkord, der das Erscheinen Kundrys einleitet.

Das Mystische im Wesen Kundrys kommt musikalisch, und zwar durch fremdartige Harmonien, zur Geltung, namentlich bei der Stelle: „Ja, eine Verwünschte mag sie sein. Hier lebt sie heut', vielleicht erneut".

Schließlich sei noch auf die mystische Wirkung hingewiesen, die der Blick des Heilandes auf Kundry gehabt, nachdem sie ihn verlacht hatte:

Nun such' ich ihn von Welt zu Welt,
ihm wieder zu begegnen:
in höchster Not —
wähn' ich sein Auge schon nah',
den Blick schon auf mir ruh'n.

Diese Wirkung konnte, wie uns der Musiker sagt, nur von der göttlichen Liebe erzielt werden; denn auf sie bezieht sich das, was wir im Orchester zu Kundrys Worten „da traf mich sein Blick" hören. Diese ergreifendsten aller Klänge kehren pp wieder nach der Taufe, unmittelbar bevor das Motiv der Blumenaue einsetzt. War es Kundry auch nicht vergönnt, den Heiland wiederzusehen, so hat sie doch den Blick seines Boten auf sich ruhen gefühlt.

*

Von musikalischer Mystik im engeren Sinn des Wortes kann wohl auch bei Wagners *Naturschilderungen* gesprochen werden; denn er verfährt nicht, wie die Tonmalerei, in äußerlicher Weise bloß nachahmend, sondern er erweckt die tote und stumme Natur zum Leben, seine Naturmotive sind Offenbarungen des hinter den Erscheinungen verborgenen Wesens der Dinge. Andererseits bildet die Natur in Wagners Werken nicht nur einen äußeren Rahmen für szenische Vorgänge, sondern es findet eine förmliche Verschmelzung von Natur und Menschen statt, so daß der Zusammenhang des Menschen mit der ihn umgebenden Welt zum Ausdruck kommt und die Natur ein Spiegel menschlicher Stimmungen wird. Ich kann mich darauf beschränken, aus jedem Werk je ein Beispiel für die eine oder andere der genannten Beziehungen anzuführen; viele weitere drängen sich geradezu auf, wenn man erst einmal seine Aufmerksamkeit auf diesen Punkt gelenkt hat. Man beachte, wie im „Holländer" das sturmgepeitschte Meer der Stimmung des unglücklichen Seefahrers entspricht; im „Tannhäuser" die herbstliche Natur dem letzten Gange Elisabeths zur Wartburg; im „Lohengrin" die Worte „Atmest du nicht mit mir die süßen Düfte" usw. dem Empfinden der Liebenden; im „Tristan" der Zauber der Sommernacht den in das „Wunderreich der Nacht" Entrückten; in den „Meistersingern" der duftende Flieder der seelischen Verfassung Sachsens, wenn er über Walthers Werbelied nachsinnt und zu dem Schluß kommt: „Lenzes Gebot, die süße Not, die legten's ihm in die Brust". Im „Ring" sind manche Gestalten, wie die Rheintöchter, der Natur geradezu entwachsen. Im 1. Akt der „Walküre" sind Lenz und Liebe in innigster Weise vereint; ebenso das Waldweben und das Empfinden Siegfrieds, wenn er unter der Linde seiner Mutter gedenkt. Ja, Siegfrieds Beziehungen zur Natur sind so innig, daß er die Sprache der Vögel versteht. In der „Götterdämmerung" bricht mit der Ermordung des Helden die Nacht herein, während entsprechende Motive (Todesseufzer und Liebesleid der Wälsungen) zur Trauermusik überleiten. Im „Parsifal" endlich harmonieren die blühende und duftende Weise der Blumenaue und die nach den Worten „da die entsündigte Natur heut' ihren Unschuldstag erwirbt" einsetzende Entsühnungsmelodie mit der Stimmung des durch die Karfreitagstat erlösten Menschen.

Zur Entwicklung des „musikal. Sinnes"

beim Kinde während des schulpflichtigen Alters.[1]



Von allen Zweigen der Psychologie hat die Entwicklungspsychologie unstreitig für die Pädagogik die größte Bedeutung erlangt, seitdem exakt erwiesen ist, daß das Seelenleben des Kindes durchaus verschieden ist von dem des Erwachsenen. Nur sie gibt uns Mittel an die Hand, genau zu bestimmen, welche Leistungen dem Kind in einem gewissen Alter angemessen sind und welche Methode des Lehrens der kindlichen Psyche am weitesten entgegenkommt. Deshalb haben sich viele Unterrichtsfächer längst die Ergebnisse der experimentellen Pädagogik zunutze gemacht; nur auf dem Gebiete des Schulgesangunterrichts finden sich kaum Ansätze zur experi-

[1] Experimentell-psycholog. Studie von Dr. *Herbert Meißner*. Berlin, Trowitzsch & Sohn 1915.

mentellen Erforschung des musikalischen Seelenlebens des Kindes. Um so mehr ist es zu begrüßen, daß endlich einmal ein Weg gezeigt wird, experimentell dem Problem des Schulgesangunterrichts näher zu kommen und vor allem die Konsequenzen für die Praxis zu ziehen.

Auf drei Fragen wollen die Untersuchungen, die hauptsächlich mit rund tausend acht- bis vierzehnjährigen Mädchen Wurzener und Leipziger Bürgerschulen angestellt wurden, Antwort geben.

1. Ist der „musikalische Sinn" des Kindes von dem des Erwachsenen qualitativ oder nur quantitativ verschieden?

2. Verläuft die Entwicklung vom Typ des Kindes zu dem des Erwachsenen kontinuierlich ansteigend oder ähnlich der Entwicklung anderer geistigen Fähigkeiten sprungweise? das heißt Perioden schneller Entwicklung abwechselnd mit deutlicher Stagnation, ja, mit einem gewissen Rückgang?

3. Wie läßt sich am besten und schnellsten eine Verfeinerung des „musikalischen Sinnes" erreichen und wo liegen die Grenzen der Ausbildungsmöglichkeit?

Natürlich kann es sich nicht um eine Prüfung aller Faktoren handeln, die zusammen den „musikalischen Sinn" ausmachen. Es wäre auch kaum möglich, das rein musikalische Gebiet mit unbedingter Sicherheit von anderen Sinnesgebieten zu trennen; die Grenzen sind durchaus fließend. So läßt sich, um nur ein Beispiel herauszugreifen, das „musikalische Gedächtnis" kaum losgelöst vom „allgemeinen Gedächtnis" behandeln. Deshalb behandelt das Buch zunächst nur drei der wichtigsten Gebiete, die in neun getrennten Versuchen experimentell geprüft werden und die zusammen drei verschiedene Hauptgruppen der musikalischen Leistung untersuchen.

In Gruppe I wird das musikalisch-motorische Gedächtnis aktiver Art geprüft, d. h. es wird aktives Nachsingen von Einzeltönen (Versuch 1) und von Melodiekurven (Versuch 2) verlangt, wobei die Leistung als genügend gilt, bei der die Reproduktion mit einer für gesangliche Zwecke ausreichenden Treue geschieht, ohne daß die Größe der Abweichung des nachgesungenen Tones vom vorgesungenen exakt gemessen wird; denn Untersuchungen mit komplizierten Maßinstrumenten sind für Massenexperimente ungeeignet. Trotzdem läßt sich beobachten, daß die für den Erwachsenen typischen Fehler des Nachsingens sich beim Kind im verstärkten Maße bemerkbar machen, z. B. Schwanken der Tonhöhe beim Wechsel vom i- und u-Vokal. Die Genauigkeit der Reproduktion zeigt einen engen Zusammenhang mit der Zunahme des Gedächtnisses für feinere Muskelempfindungen, was sich leicht daraus erklärt, daß das Anhören des Vortons stets eine unwillkürliche Muskelspannung im Kehlkopf auslöst, die, je besser sie gedächtnismäßig behalten wird, eine um so größere Genauigkeit der Reproduktion gewährleistet. Die Gedächtnisleistung des „unmittelbaren Behaltens" unter günstigsten Bedingungen ist nicht zu verwechseln mit der des dauernden Behaltens von Tonhöhen (absolutes Tongedächtnis), für das noch viele andere Assoziationen, besonders die der speziellen „Tonfarbe" (der Stimme oder des Instruments) ausschlaggebend sind. Immerhin zeigt sich ein Weg, auch das sogenannte absolute Gehör bis zu einem gewissen Grade anzuerziehen durch systematische Assoziation z. B. mit bestimmten Tonnamen.

Während die Fähigkeit, einen einzelnen Ton nachzusingen, schon im vorschulpflichtigen Alter einen gewissen Abschluß erreicht hat, zeigt die Entwicklung des Nachsingens von Melodiekurven eine bedeutende Verfeinerung, selbst wenn nur die einfachsten Intervallschritte verlangt werden, von denen je fünf zu einem Ganzen vereinigt sind und außerdem Textworte das Einprägen erleichtern. Eine schnelle Verfeinerung setzt mit Beginn der Pubertätsperiode ein, die überhaupt auf das Singen als Ausdruck von Stimmungen und Gemütsbewegungen einen bedeutenden Einfluß hat. Erbliche Veranlagung scheint gerade für das Melodiegedächtnis, wie es zu erwarten ist, eine große Rolle zu spielen. Welche Intervallschritte am leichtesten behalten und wieder getroffen werden, läßt sich leider mit Kindern, die schon unseren die Terzintervalle bevorzugenden Schulgesangunterricht genossen haben, nicht einwandfrei feststellen.

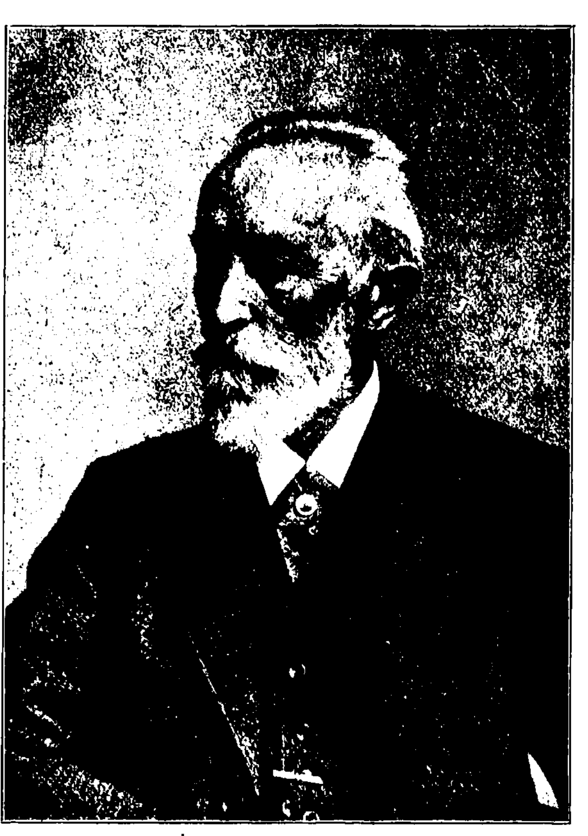
In der zweiten Gruppe werden reine Empfindungsurteile untersucht, indem geprüft wird, ob die Kinder Zweiklänge verschiedenen Verschmelzungsgrades, die auf einem Harmonium gegeben werden, als Einheit, Zweiheit, oder gar als Vielheit auffassen. Diese Untersuchung ist insofern von größter Bedeutung, als erfahrungsgemäß die sogenannten unmusikalischen Kinder sowohl bei dem einstimmigen als auch besonders bei dem zweistimmigen Singen den falschen eigenen Ton überhaupt nicht erkennen, weil er meist mit dem verlangten in hohem Verschmelzungsgrade steht. Gar manches dieser störenden Kinder würde durch solche Gehörübungen noch ein brauchbarer Sänger werden. Anders liegt natürlich der Fall für die Art des Brummers, bei dem physiologische Ursachen das Singen des gewollten Tones zur Unmöglichkeit machen.

Die Analyse der Oktave gelingt selbst in der ersten Klasse nur 22,3 %, von denen die meisten ein durch Klavierspiel besonders geschultes Gehör mitbringen. Am besten läßt die Analyse des Quintintervalls die Entwicklung erkennen; sie verbessert sich von 13,3 % im achten Jahre bis 77,7 % richtiger Urteile im vierzehnten Jahre, obwohl es für die Quinte nur mit Mühe gelingt, die beiden Reizkomponenten durch aktives Singen anzugeben, da die Quinte dem Einklang immer noch ziemlich nahekommt. Die Terzanalyse zeigt einen wesentlich geringeren Umfang der Verbesserung von 50 % auf 96,7 %, wobei die letzten 3 Jahre, in denen systematisch zweistimmig gesungen wird, sofort relativ gute Analysen, aber nur wenig fortschreitende Verbesserung zeigen. Merkwürdig erscheint die Beobachtung, daß für die Beurteilung der Terz, die bekanntlich den höchsten Grad des Lustgefühls auslöst, der Gefühlston ein ausschlaggebendes Moment ist. Die Begründung: es klingt schöner (voller) als ein Ton, läßt sich oft beobachten. Die Analyse der Großen Sekunde schließlich, die im 14. Jahr keine Fehlurteile mehr zeigt, gelingt doch relativ schlecht in den Unterklassen (nur 63 % richtiger Urteile). Freilich, wenn man bedenkt, daß für Erwachsene die Kleine Sekunde ebensoviel Fehlurteile hat als die Quinte, so ist das Ergebnis bei Kindern nicht zu verwundern. Die allzu große Nähe des Continuums läßt die Sekunde leicht als einen Ton von diffusem Klangcharakter erscheinen.

Die 3. Gruppe der Versuche befaßt sich mit der Bestimmung von höher oder tiefer eines Vergleichstones zum Normalton, ferner der Bestimmung der Unterschiedsschwelle für nacheinander gegebene, wenig verschiedene Töne, sowie für Zweiklänge, bei denen das Vergleichsintervall eine mehr oder minder große Verstimmung aufweist. Es handelt sich also um Vergleichsurteile über Empfindungen von Tonhöhen, bei denen sowohl das rein sensorische als auch das motorische Gedächtnis (für die Spannungsgrade der Kehlkopfmuskeln) eine entscheidende Rolle spielen. Der praktische Wert dieser Untersuchungen erhellt sofort, wenn man bedenkt, wieviel Unterscheidungsvermögen sowohl im rezeptiven Erfassen als auch in der aktiven Wiedergabe dem Schulkind von manchem „praktischen" Schulgesangsreformer zugemutet werden (vergl.: Methode Eitz).

Wenn es dem Kinde schon rezeptiv nicht möglich ist, gewisse Unterschiede zu erkennen, um wieviel mehr muß dann die aktive Leistung, die an sich schon weit geringer als die rezeptive zu sein pflegt, hinter dem Ideal zurückbleiben! Untersuchung 9 über Hoch- und Tiefunterscheidung bei der Höhendifferenz eines temperierten Halbtones zeigt, daß die Begriffe „höherer" und „tieferer" Ton bei dieser Tondistanz nur 39 % der 8jährigen Kinder und 84,3 % der 14jährigen Kinder geläufig sind. Für 10 % der 8jährigen Kinder genügt sogar der gewaltige Tonhöhenunterschied der Terz nicht einmal, um bestimmt den Nachton als höher resp. tiefer zu empfinden. Selbst in den ersten Klassen finden sich solche vereinzelte Fälle, in denen erst der Höhenunterschied der Quinte ein fehlerloses Urteilen ermöglicht. Dabei sind alle Versuchstöne der mittleren Tonregion entnommen, c^1—e^2, wo die Unterscheidung am leichtesten fällt. Da das Urteil ganz ausgesprochen von der objektiven Intensität der Töne abhängt, außerdem die Klangfarbe nach den neuesten Untersuchungen Wolfg. Köhlers das Entscheidende zu sein scheint, so eignen sich milde Harmoniumtöne am besten zu solchen Versuchen. — Dagegen ist bei Versuch 8, Untersuchung der Unterschiedsschwelle für sukzessiv gegebene Töne, Normalton f = 348 Schwingungen, ein geeichtes Maßinstrument, Hornbostels Tonometer, benutzt worden. Es besteht aus 3 metallenen Zungenpfeifen, die sich gleichzeitig anblasen lassen. Die Tonhöhen lassen sich kontinuierlich durch Verkürzung und Verlängerung der Zungen zwischen f^1 und f^2 variieren und an einer Skala ablesen. Es wird untersucht, wie groß die Abweichung von der reinen Tonhöhe werden muß, damit das Kind den Nachton unbedingt als verschieden erkennt. Natürlich lassen sich die gefundenen Werte nicht direkt auf die Unterscheidungsfähigkeit bei menschlichen Stimmklängen anwenden; denn die scharfen Obertöne der Zungenpfeifen erleichtern die Unterscheidung ungemein. Dazu kommt, daß es für die Praxis viel wichtiger ist, den eigenen Stimmklang als rein oder unrein zu unterscheiden. Dies bietet freilich ganz besondere Schwierigkeiten; denn selbstgesungene Töne sind auch vom erfahrenen Musiker viel schwerer zu beurteilen, da durch die zweifache Zuleitung zum Gehörzentrum (durch Luft und Schädelknochen) oft merkwürdige, noch nicht geklärte Trübungen entstehen. Für den Klassengesang liegt es am nächsten, den gleichzeitigen Schwellenwert zu untersuchen, d. h. zu einem gegebenen Normalton einen zweiten Ton solange zu variieren, bis eine Unreinheit wahrgenommen wird; das entspricht am besten dem Chorsingen, wo das Kind seinen vom Klassensingen abweichenden Ton als unrein zu korrigieren hätte. Freilich ergeben solche Versuche (sie sind von Bosanquet ausgeführt worden) keine eigent-

lichen Schwellenwerte; denn bei so kleinen Distanzen kommt es leicht zur Tonabsorption, d. h. die Tonerregungen fließen infolge Ausbreitung der Schwingungen leicht ineinander. Das hier angewendete Verfahren ist kurz folgendes: Der Vorton f = 348 Schwingungen wird dem Kind jedesmal 2 Sekunden lang geboten. Nach 2 Sekunden Pause erklingt der zunächst beliebig variierte Nachton. Es wird nun so lange variiert, bis 2 Grenzpunkte gefunden sind, 1. derjenige, der ein sicheres Verschiedenheitsurteil noch zuläßt, und 2. derjenige, der durchgängig die 2 Töne als gleich erscheinen läßt. Der Mittelwert dieser beiden Punkte ist der Schwellenwert, der sich natürlich nach der Höhe wie nach der Tiefe zu bestimmen läßt. Die Ergebnisse sind äußerst lehrreich. Die Verfeinerung des Schwellenwertes beträgt vom 8.—14. Jahr rund die Hälfte des Anfangswertes: 8jährig = 10,97, 14jährig = 4,97. Das Niveau am Anfang des Gesangunterrichts liegt ungemein tief; denn Differenzen von einem Viertelton werden kaum unterschieden. Die Verfeinerung zeigt in den verschiedenen Schulen ziemlich konstante, periodische Schwankungen. Das 11. und besonders das 13. Lebensjahr als Vorzeit der Pubertät zeigen gewisse Hemmungen, die sich vergleichsweise auch in der Unterschiedsschwelle für Farbensättigungen charakteristisch hervorheben. Als besonders günstig erweist sich das 12. Jahr, in dem überall ein gewisses Maximum erreicht wird. Es scheint demnach eine gewisse Gesetzmäßigkeit mit der Entwicklung anderer Sinnesgebiete vorzuliegen. Rein familiäre Anlagen, sowie allgemein gute Begabung scheinen mit einer guten Unterschiedsschwelle in keinem Zusammenhang zu stehen, während die Schwellenwerte der dem Klassenplatz nach besseren Schüler (es wurden unterschieden *a* gute, *b* mittlere, *c* schlechte Schüler) durchschnittlich denen der schlechteren Schüler überlegen sind, trotz mancher extremen Ausnahme. Es ergibt sich somit die Vermutung, daß die Verbesserung der Schwellenwerte keineswegs auf physiologischer Veränderung spezieller Organe, sondern auf der Verfeinerung sämtlicher für die Tonauffassung sekundären geistigen Funktionen (z. B. Gedächtnis, Spannung der Aufmerksamkeit usw.) beruht, die natürlich bei den besseren Schülern durchschnittlich höher sind als bei den schlechteren. Endlich ergibt sich, daß durch solche spezielle Gehörübungen in kurzer Zeit innerhalb gewisser Grenzen eine erhebliche Verbesserung zu erzielen ist.



Robert Fuchs.

Wenn Versuch 9 gewissermaßen die Möglichkeit des Rein singens des einstimmigen Gesangs untersucht, so prüft Versuch 10 die des zweistimmigen Gesanges, indem die Unterschiedsschwelle für das reine und unreine Terzintervall f^1—a^1 festgestellt wird. Zunächst wird das Intervall (beide Töne gleichzeitig) physikalisch rein angeblasen, dann durch steigende und fallende Variation des a^1 der Schwellenwert gefunden. Aehnliche Versuche sind schon früher von dem bekannten Tonpsychologen Stumpf mit Erwachsenen angestellt worden, indem bald die Töne des Intervalls nacheinander, bald gleichzeitig angeblasen wurden. Im ersteren Fall war eine Vergrößerung des Intervalls um 5, im zweiten Fall nur 2,18 Schwingungen nötig, um die Verstimmung erkennen zu lassen. Die Verkleinerung dagegen wurde um die Hälfte leichter erkannt. Dies beruht darauf, daß schon das subjektiv reine Intervall etwas größer ist als das physikalisch reine und daß demnach eine Verkleinerung doppelt unangenehm empfunden wird.

Wie zu erwarten, sind die Schwellenwerte dieser „simultanen Intervallschwelle" wesentlich höher als die der sukzessiven Tonschwelle. Trotzdem zeigt die Entwicklung denselben sprungweisen Verlauf. Es kommt hinzu, daß mit dem Einsetzen des zweistimmigen Singens eine besondere Verbesserung der Schwelle eintritt. Diejenigen Kinder, die 2. Stimme singen (sind freilich meist die best musikalischen), zeigen sich den anderen überlegen. Ebenso klavierspielende Kinder, wohl infolge der allgemeinen Uebung; denn das Spielen von Instrumenten mit temperierter Stimmung pflegt im allgemeinen keine Verbesserung, sondern, wie Versuche mit hervorragenden Organisten beweisen, eher eine gewisse Gleichgültigkeit für absolute Reinheit zu bewirken.

Endlich teilt das Buch einige Erfahrungen des Verfassers über ästhetische Untersuchungen an Kindern mit, z. B. über die Bevorzugung von Dur- oder Moll-Dreiklängen. Es ließe sich nach dem biogenetischen Grundgesetz erwarten, daß das Kind eine gewisse Vorliebe für Moll bekunden würde, da der Charakter der primitiven Gesangmelodie (bei Naturvölkern und auch kleinen Kindern) eine mollartige Färbung zeigt. Doch bleibt die Zahl derer, die entschieden Moll vorziehen, ziemlich konstant, während die Zahl der Indifferenten (im 8. Jahr 43,4 %) ständig abnimmt bis zu 10 %. Ein zweiter Versuch sollte nachprüfen, ob das Kind, ähnlich den Naturvölkern, die Quinte angenehmer als die Terz empfindet, die dem Kulturmenschen heute als das angenehmste Intervall erscheint trotz des geringeren Konsonanzgrades. Aber auch hier zeigt sich keine eigentliche Umwertung. Die Vorliebe für Terz nimmt ebenfalls hauptsächlich durch Abnehmen der Indifferenten zu, ein Beweis, wie vorsichtig man sein muß, will man dem Kind die Musik vom ästhetischen Standpunkt aus nahebringen.

Zusammenfassend läßt sich sagen: Der „musikalische Sinn" erfährt eine rapide Verfeinerung bis zum 10. resp. 11. Jahr. Nach einer vorübergehenden Hemmung (2. Zahnen?) wird im 12. Jahr ein gewisses Maximum erreicht. Das 13. Jahr, als Vorzeit der Pubertät, zeigt wieder bedeutende Schwankungen, während die letzten 2 Schuljahre eine langsame, aber stete Entwicklung zeigen. Es läßt sich daraus folgern, daß die musikalische Entwicklung, soweit sie durch allgemein geistige Funktionen bedingt ist, der körperlichen, speziell der Gehirnentwicklung parallel läuft; denn es zeigen sich dieselben Depressionsperioden, dieselben Maxima. Fragt man nach den Entwicklungsmöglichkeiten der musikalischen Funktionen, so hat die Annahme, daß die kindlichen Gehörorgane rein physiologisch denen des Erwachsenen unterlegen seien, wenig Wahrscheinlichkeit für sich. Im Gegenteil spricht die große Verbesserung, die sich in kurzer Zeit durch systematische Gehörübungen erreichen läßt, unbedingt dafür, daß die schlechteren Leistungen nur bedingt sind durch die Minderwertigkeit und andere „Verteilung" der sekundären Faktoren, wie geringe Konzentration der Aufmerksamkeit, mangelnde Uebung des musikalischen Gedächtnisses und die überaus subjektive Apperzeption. Wenn die Verbesserung der Leistung auch wahrscheinlich bis zum 20. Jahr fortschreitet, so ist es doch unbedingt nötig, schon dem Kind durch geeignete Uebungen das bewußte Hören polyphoner Musik zu erschließen und so dem Verflachen des musikalischen Geschmackes entgegenzuarbeiten, der an dem mühelosen Erfassen einer sinnfälligen Melodie allein sein Genügen findet. —s—.

Robert Fuchs.

Der Komponist *Robert Fuchs*, dessen Bild wir hier bringen, feiert am 15. Februar 1917 seinen siebzigsten Geburtstag. Er ist zu Frauental bei Deutsch-Landsberg in Steiermark geboren. Nach dem Willen des Vaters sollte er den Beruf eines Volksschullehrers ergreifen, er studierte dazu in Graz die Realschule und absolvierte den Präparandenkurs (praktische Einführung ins Lehramt). Dann aber folgte er seinem inneren Drange zur Musik, er wanderte (1865) nach Wien, fand im Konservatorium Aufnahme und verschaffte sich den nötigen Lebensunterhalt durch Korrepetieren und Stundengeben. Die in ihm lebenden Ideale, seine Begabung und Energie trugen über die Jämmerlichkeiten der Existenz eines Musiklehrers den Sieg davon. Nach zwei Jahren reif

erklärt, blieb er noch ein oder zwei Jahre als Hospitant an der Anstalt (unter Dessoff). ein Stipendium und ein Organistendienst halfen ihm über die Lernjahre hinweg, bis er durch die Erfolge seiner Kompositionen als Lehrer an die Anstalt berufen wurde, der er früher als Schüler angehört hatte. Er wirkte am Konservatorium zuerst als Lehrer der Harmonielehre und später als Professor der gesamten Theorie und des Kontrapunktes bis 1912. Gleichzeitig war er auch als Organist an der k. und k. Hofkapelle angestellt. Im Jahre 1874 errang er mit einer Serenade für Streichorchester einen großen Erfolg; man erkannte in Fuchs ein echtes, anmutiges, eine fruchtbare Zukunft versprechendes Talent. Der glänzende Erfolg blieb ihm auch bei den folgenden Schwesterserenaden treu und sie trugen seinen Namen um die Welt.

In der scheinbar regellosen Folge der 100 bis jetzt erschienenen Kompositionen sehe ich ein stetes Wachsen an immer neuen und höheren Aufgaben. Der 30jährige Komponist blickte auf zwei Serenaden für Streichorchester zurück, die seinen Ruf begründeten, auf zahlreiche Klavierwerke und die ersten größeren Kammermusikwerke, das erste Klavierquartett g moll und die herrlich blühende Klaviersonate in Ges dur, durch die er sich vor allem die Anerkennung von Brahms erwarb.

Im 4. Dezennium fühlte Fuchs sich der strengen Sonatenform immer mehr gewachsen, es entstanden die bekannten und allerwärts gespielten Violinsonaten fis moll und D dur, die Cellosonate d moll, das Klavierkonzert, Chöre, die Symphonien in C- und Es dur und zwei Partien Walzer für Klavier. Der Tod des Chefs seiner Verlagsfirma (Kistner), der ihn zu immer neuen Klavier- und Kammermusikwerken antrieb, gewährte ihm in dieser Zeit die Freiheit, zu komponieren, wonach er sich nach zwei Jugendversuchen schon lange sehnte, und an einer Symphonie seine gewachsenen Kräfte zu erproben. Mit dem Erfolge dieser Symphonie (C dur) konnte er zufrieden sein, man erkannte allgemein einen überraschenden Fortschritt in der zielsicheren kontrapunktischen Arbeit, einer geschickten Instrumentierung und vor allem in der Erfindung entwicklungsfähiger Themen. Brahms empfahl diese und die folgende Symphonie in Es aufs wärmste seinem Verleger zum Erwerbe. Beachtenswert sind auch die Walzer zu vier Händen. Diese Tanzweisen mit ihrem zart melancholischen Einschlag oder den derberen übermütigen Motiven sind ganz besonders charakteristisch für das Doppelwesen seiner Natur. Nun schuf im 5. Dezennium Fuchs die Oper „Die Königsbraut", die neue Folge von Serenaden, in denen Streichorchester mit Blasinstrumenten verbunden sind, das erste Streichquartett und die Ouvertüre zu „Des Meeres und der Liebe Wellen".

Das 6. Dezennium gehörte vornehmlich der Kammer an, den Abschluß aber bildete seine dritte Symphonie, die er sich selbst zum 60. Geburtstag schrieb. Im letzten fesseln und reizen ihn neue Instrumente: Orgel, Harfe, Kontrabaß, der a cappella-Chor, das Streichtrio, bei dem ihn besonders die Verdeckung des vierten Instrumentes interessierte; das 100. Werk ist die Kantate Mariä Himmelfahrt.

In dieser summarischen Aufzählung konnte nicht alles berührt werden, ich glaubte mich vor allem auf die Gattungen beschränken zu dürfen.

Von den großen Meistern der Tonkunst hat keiner einen größeren Einfluß auf Robert Fuchs ausgeübt als Schubert. Sie berühren sich in der Unerschöpflichkeit der Erfindung, wie in der süßen Weichheit der Melodien und Modulationen, in der Vielseitigkeit ihrer Muse von den kleinsten Formen bis zu den größten, vom Tanzsaal bis in die Kirche. Beiden war ein nachhaltiger Erfolg ihrer Opern infolge der Minderwertigkeit der Texte wie auch durch ein Vorherrschen des lyrischen Elementes in ihren Bühnenwerken versagt. Das Einzellied aber, durch das Schubert zuerst die Augen der Zeitgenossen auf sich zog, bildet bei Fuchs nur einen weniger gepflegten Seitenzweig seines Schaffens. Beiden gemeinsam ist auch die rührende und demütige Verehrung der großen Vorbilder, sowie die Gerechtigkeit gegen die Berufsgenossen.

Anton Mayr.

Musikalische Scherze alter Meister.

Von JOSEPH LEWINSKY (Berlin).

Die Tonsetzer früherer Zeiten besaßen noch Humor und sie wußten ihn in ihren Kompositionen in ergötzlicher Weise auszudrücken. Das älteste Werk dieser Art stammt aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts. Der italienische Komponist *Merula*, einer der größten Kontrapunktisten seiner Zeit, schrieb eine Fuge, in der Knaben ihrem Lehrer qui, quae, quod deklinierten. Sie versprechen sich, stottern, stocken — der Schulmeister schreit wütend hinein, und so wird die ernsteste Musikform zum belustigendsten Gegenstande, denn schließlich warfen alle um.

Einen ähnlichen musikalischen Scherz machte *Marcellus*, ein im Kirchenstile hervorragender Komponist in Venedig. Er setzte zwei Chöre, einen im Sopran und einen im Kontraalt; sie stellten zwei Viehherden vor, die durch ihr Bä! Bä! einander zu überschreien suchten. Eine seiner besten musikalischen Bambocciaden war ein „Capriccio", worin er sich über die Kastraten lustig machte. Der an sich komische Text wurde in der Musik dadurch höchst ergötzlich, daß die Soprane in den allerhöchsten und die Baßstimmen in den allertiefsten Tönen herumjagten. Es schien, als ob die Katzen heulten und die Löwen brummten. Ein Ah! Ah! des Diskants machte die komische Wirkung vollkommen.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war in Wien das Haschen nach solchen musikalischen Späßen zur Leidenschaft geworden. Am Cäcilientage war fast in jedem Hause Musik, aber weniger um die Heilige zu ehren, als mit der von ihr geschützten Kunst Scherz zu treiben. Dadurch veranlaßt, schrieb der ernste *Aumann* eine Bauernmesse. Die Bauern buchstabieren aus ihren Stimmen die einzelnen Silben heraus, stottern, versprechen sich, fangen von vorn wieder an, und es entsteht ein Wirrwarr, daß keiner weiß, ob er ein Kyrie oder ein Agnus hört.

Ungemein beliebt war zu ihrer Zeit die sogen. „Trillerfuge" des *Porpora*. Nur Karl VI. fand keinen Geschmack an der Musik des Meisters. „Sie ist voller Triller und Mordenten," sagte er oft. *Hasse* hatte ein Oratorium für den Kaiser komponiert und erhielt den Auftrag, ein zweites zu schreiben. Porporas Zurücksetzung tat dem biederen Deutschen weh, und er bat den Kaiser, mit der Arbeit seinen Freund zu betrauen. Karl VI. erwiderte, daß ihm das Meckern des Porpora zwar zuwider sei, allein die Gewissenhaftigkeit des Hasse freue ihn, und so möge Porpora nur wieder „trillern". Hasse machte den Freund mit der kaiserlichen Aeußerung auf das schonendste bekannt, und dieser war klug genug, den Fehler zu vermeiden. Bei der Hauptprobe war der Kaiser zugegen. „Ei," sagte er bei jeder Nummer, „das ist ja etwas ganz anderes. Nicht ein Triller, nicht ein Doppelschlag!" Nun trat aber die Schlußfuge ein, und vier getrillerte Noten bildeten das Thema. Triller folgte auf Triller durch alle Stimmen, durch alle Windungen. Der Kaiser schüttelte sich vor Lachen und Porpora kam durch den lustigen Einfall wieder zur höchsten Gnade.

Die verschiedenen Töne der Tiere durch die Musik nachzuahmen, war gleichfalls ein beliebter Scherz, führte aber oft zu geschmacklosen Uebertreibungen. So setzte *Melanir* z. B. eine Arie:

„Der Frosch schreit in dem Sumpfe da
Vor Freuden immer Qua, Qua-Qua.
Die Grille zwitschert Tschi, Tschi, Tscha,
Das Hühnchen pipert Pi, Pi, Pi,
Das Lämmlein meckert Bäh, Bäh, Bäh,
Meine Henne schreit Aeh, Aeh!"

Von unserem *Haydn* wissen wir, daß auch er — in seiner „Schöpfung", in den „Jahreszeiten" — Tierimitationen anwandte; doch mit welchem diskreten Humore tat er dies. Der liebenswürdige Papa hat manchen Scherz in Musik gesetzt. Bekannt ist u. a. seine *Kindersymphonie*. Auf einem Dorfjahrmarkte kaufte er allerlei Kinderinstrumente zusammen, benützte ihre Töne und schuf das niedliche komische Werk, das besonders in Privatzirkeln bei Spielern und Zuhörern die heiterste Stimmung hervorrief.

Einen musikalischen Spaß, „Die Dorfmusikanten", besitzen wir von *Mozart*. Die Leutchen lassen es sich herzlich sauer werden, kommen aber alle miteinander aus der Tonart heraus, ohne es zu merken, oder setzen gleich in einer falschen Tonart ein. Von sechs der komischen Darstellung fähigen Musikern vorgetragen, ist der Scherz von ergötzlicher Wirkung.

Mit welcher Souveränität das Genie *Mozarts* den tiefen Ernst mit dem beschwingten Humore vereinte, davon zeugt folgender Vorgang. Mozart besuchte in Leipzig den Kantor Doles, den Nachfolger Bachs an der Thomaskirche. Am Vorabende seiner Abreise sagte Doles traurig zu Mozart: „Wer weiß, ob wir Sie wieder sehen, geben Sie uns eine Zeile von Ihrer Hand." Mozart, obgleich abhold aller Pimpelei, ließ sich ein Stück Papier geben, riß es in zwei Hälften. Auf dem ersten Blatte war ein dreistimmiger Kanon in langen Noten ohne Worte. „Wir sangen die Noten," berichtet ein Ohrenzeuge. „Der Kanon war trefflich und sehr wehmütig. Auf dem zweiten Blättchen war gleichfalls ein dreistimmiger Kanon, aber in Achteln und auch ohne Worte. Wir sangen ihn und fanden ihn überaus drollig. Jetzt bemerkten wir, daß beide zusammen gesungen werden konnten, und also ein sechsstimmiges Ganzes ausmachten. ‚Nun die Worte', sagte Mozart, und schrieb unter dem ersten: ‚Lebet wohl, wir sehen uns wieder', und unter dem zweiten: ‚Heult noch gar wie alte Weiber.' So wurden sie noch einmal durchgesungen, und es ist nicht zu sagen, welche lächerliche und zugleich tiefeinschneidende Wirkung dies auf uns alle machte."

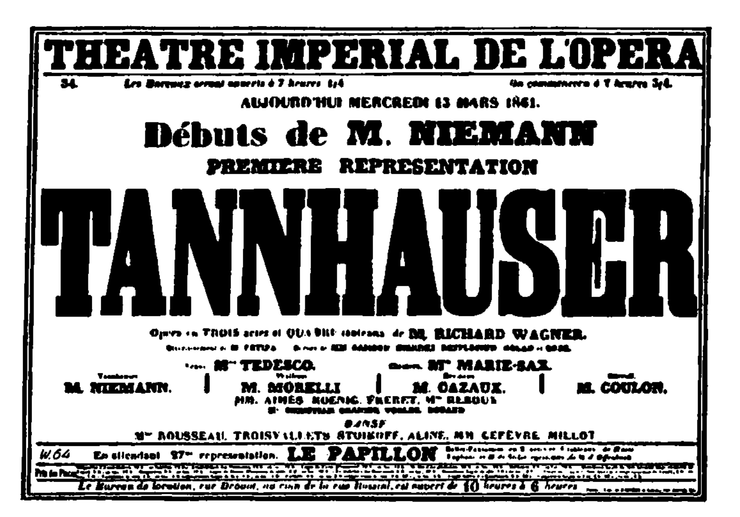
Einem musikalischen Scherz war auch *Weber* nicht abgeneigt, und gerne benützte er jede Gelegenheit, seinem Humore die Zügel schießen zu lassen. Ein solcher Scherz aus seiner Jugendzeit — der leider bei einem Brande, oder in einem von ihm selbst veranstalteten Autodafé seiner Erstlingswerke den Flammentod gefunden — war ein solches Zeugnis seiner urwüchsigen Laune. Für irgendeine festliche Gelegenheit, bei welcher, einem alten Herkommen gemäß, von den Vätern der betreffenden Stadt Rinderbraten verspeist wurde, hatte der junge Weber nämlich die Komposition einer Kantate übernommen. Das Gedicht, jedenfalls minder genießbar als der Braten, schloß mit den Worten:

„Und wenn wir alles gut vollbracht,
Und für das Wohl der Stadt gewacht,
Dann essen wir Ochsenbraten."

Halt! dachte der schelmische Tondichter, mit den „Wächtern" dieser Stadt mußt du dir ein Späßchen machen. Er setzte sich hin und komponierte das Gedicht, indem er der letzten Strophe die Form einer Fuge gab. Der Gesangverein des benachbarten Ortes hatte die Aufführung des Tonstückes, Weber selbst die Leitung übernommen, und in gespannter Erwartung sah alles der musikalischen Verherrlichung des Festes entgegen. Der große Tag brach an. Die „Väter" hatten sich mit geziemender Würde dem durch die Tradition geheiligten Genusse des saftigen Rindes hingegeben, und nun folgte die Kantate. Der erste Teil des Tonstückes ging anstandslos vorüber, und die Zuhörer kargten nicht mit ihrem Beifalle. Doch nun kam die Fuge. Mit eindringlicher Bestimmtheit setzte die Stimme des ersten Tenores ein: „Dann essen wir Ochsen . . ." Nicht minder energisch folgte der zweite Tenor: „Wir Ochsen . . ." Und fort ging's im lieblichen Tongewebe durch alle Stimmen: „Dann essen wir Ochsen — wir Ochsen —" bis dann endlich ganz am Schlusse, nach einer zweitaktigen Pause, eine einzelne Stimme sich hören ließ mit dem Worte — — „B r a t e n" . . . Den Effekt dieser Rindsfuge auf die Zuhörer kann man sich denken.

Albert Niemann †.

Gestalten groß, groß die Erinnerungen." Das Faustwort fällt uns immer ein, wenn Persönlichkeiten aus alter großer Zeit dahingehen, der Zeit, welche einst große Dinge werden und erscheinen sah. G e s t a l t im vollsten Sinne ist *Albert Niemann* gewesen; und als eine solche inmitten der Bühnenwelt hat er seine Genossen weit überragt, hat die bewundernden Blicke eines Publikums aus zwei Generationen an sich gefesselt und vor allem den jungen Hörern und Schauern der neuen Wagnerischen Kunst begeisternde, bestimmende Erlebnisse verschafft. „Das Enthusiasmus treibende Element" hat ihn der Meister von Bayreuth genannt. Das sagt alles. Dieser Künstler war in seiner Eigenart viel mehr Enthusiast als Stilist; darin lag seine Bedeutung. Er wirkte für die neue Kunst als „Revolutionär" wie einst der junge Meister, nicht als Reformator, der den reifen Stil bildet und wahrt. Er riß mit jugendlichem Temperament, „feuertrunken", die altgewohnten Schranken der Operntheatralik ein und die erstaunten Sinne des Opernpublikums selber unmittelbar zur Ergriffenheit von dem freien, neuen Ausdruck der dramatischen lebendigen Wahrhaftigkeit


THEATRE IMPERIAL DE L'OPERA

AUJOURD'HUI MERCREDI 13 MARS 1861.

Débuts de M. NIEMANN

PREMIERE REPRESENTATION

TANNHAUSER

M. RICHARD WAGNER.

Mme TEDESCO. Mme MARIE-SAX.

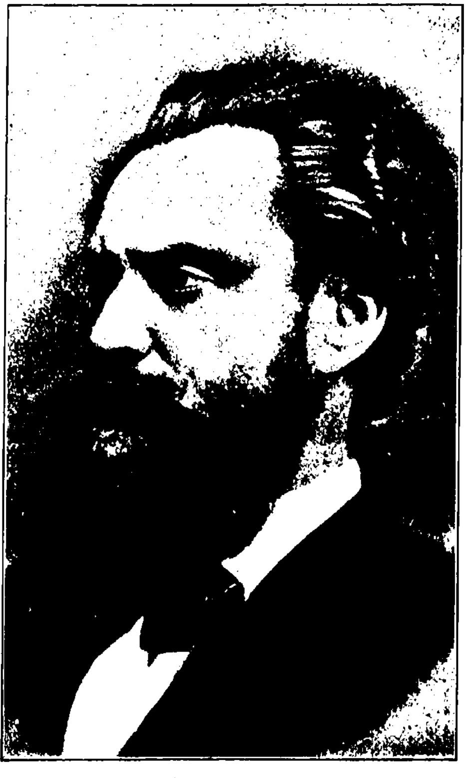
M. NIEMANN. | M. MORELLI | M. CAZAUX. | M. COULON.

En attendant 27me representation. LE PAPILLON

Theaterzettel der ersten Pariser Tannhäuser-Aufführung mit Niemann in der Hauptrolle.
Aus Engel: R. Wagners Leben und Werke im Bilde (K. u. K. Hof-Verlagsbuchhandlung Emil M. Engel, Wien).

hin. Damit war für diese Welt des Theaters und für das Leben und Einleben der großen Idealwerke in ihm etwas Ungemeines, Entscheidendes getan. Bann und Weg war gebrochen. Es war danach Aufgabe von Bayreuth, aus diesem mit enthusiastischer Naturgewalt befreiten dramatischen Leben die fest und erhaben gefaßte Form des idealen Stiles, der „Kunst der Zukunft", zu gestalten. Diese Kunst, welche nicht mehr nur von einzelnen besonderen Persönlichkeiten geschaffen wird, welche vielmehr zuhöchst Ausdruck einer völkischen Kultur sein soll, wird in ihrer Vollendung stets einer „Zukunft" angehören, wogegen Erscheinungen, wie Niemann, ganz Gegenwart sind, auf die Gegenwart wirken, daher auch so mächtige Erregungen hervorrufen, denen alle Möglichkeiten weiterer künstlerischer Bildung zu verdanken sind. — Nur mit der einzigen Heldengestalt des „Siegmund" hat Niemann 1876, unvergeßlich jedem Miterlebenden, die Bayreuther Bühne betreten, deren Meister der prächtige Mensch mit der feurigen Treue eines unbedingt und naivkraftvoll empfindenden Herzens sich so ganz ergeben und verbunden fühlte. Aber, wenn die Erinnerung an die wirkungsvolle Gegenwart seiner Bühnenerscheinung bei kommenden Geschlechtern des Theaterpublikums nicht mehr lebendig sein wird, bleibt doch — wie gesegnet durch die edle Macht jener Liebe und Treue, — dieses eigentümliche — fast dämonisch zu nennende — Wesen der elementar enthusiasmierenden Heldengestalt, als ein bedeutsamer Teil der G e s c h i c h t e der Wagnerischen Kunst, der vielbeklagten Vergänglichkeit der mannigfach bedingten mimischen Künste dauernd enthoben.

H. v. Wolzogen.



Albert Niemann †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

* * *

Albert Niemann wurde am 15. Januar 1831 zu Erxleben bei Magdeburg als Sohn eines Gastwirtes geboren und sollte Maschinenbauer werden. Die Mittellosigkeit seiner Eltern veranlaßte ihn aber, sein Glück 1849 in Dessau auf der Bühne zu versuchen. In der untergeordneten Stellung eines kleinen Schauspielers und Choristen wäre Niemann schwerlich in die Höhe gekommen, wenn nicht Friedrich Schneider, der ausgezeichnete Hofkapellmeister und Begründer der Dessauer Liedertafel, auf seine herrlichen Stimmittel aufmerksam gemacht worden wäre und zusammen mit dem Baritonisten Nusch seine Ausbildung übernommen hätte. Niemann war darauf an verschiedenen Orten als Sänger tätig. So 1854/55 auch an der Berliner Königl. Oper, deren bedeutendstes Mitglied er später werden sollte. Aber diese, seine Heldenlaufbahn begann er erst 1866, nachdem er vorher noch in Stettin und Hannover als Bühnensänger gewirkt und durch Duprez in Paris die letzte Schulung seiner Stimme erhalten hatte. Was Niemann für die Berliner Hofoper bedeutete, läßt sich nicht in ein paar Worte fassen. Man hat seine darstellerische Kunst insbesondere in den letzten Jahren seiner Bühnenlaufbahn nicht mit Unrecht höher gestellt, als seinen Gesang. Auf der Höhe seines Ruhmes stehend, zeigte Niemann aber auch in seinem Gesange eine solche Fülle und Glanz, so die Fähigkeit, den Stimmcharakter auf die wechselnden Situationen des Spieles einzustellen, daß die Wirkung eine überwältigende war. Wahrhaft heldische Größe des Vortrages und ein sicheres Stilgefühl einten sich mit einer Darstellungskraft von stärkster elementarer Gewalt. So waren die Heldengestalten Meyerbeers, vor allem aber die Wagners, Niemanns eigentliche Domäne, Leistungen, mit denen der einzigartige Künstler, der aber auch in der Spieloper groß war (wie er denn alle seine Aufgaben mit Ernst und einem nie versagenden Eifer erfaßte) geradezu vorbildlich wirkte. Niemann

sang am 13. März 1861 den Tannhäuser in der ersen Pariser Aufführung. Man kennt deren Schicksal. Wagner wurde zunächst für Paris unmöglich, Niemanns Ruhm aber füllte die gesamte Pariser Presse, und von da ab begründete sich des Künstlers europäischer Ruf. Das Ereignis dieser Aufführung wurde auch die Veranlassung, daß die Berliner Intendanz Niemann von Hannover nach Berlin berief, wo er bis 1889 eine, auch zuletzt noch mit Bewunderung gehörte Tätigkeit entfaltete. Seine Größe als Darsteller ermöglichte es ihm auch noch in der letzten Zeit, wo seine Stimme öfter bedenklich versagte, Rollen wie den Tristan zu meistern. 1889 zog Niemann, den starke Bande an Bayreuth und Wagner ketteten, sich ins Privatleben zurück. Ueber seine Kunst hat er, soviel wir wissen, in den letzten Jahren sich nicht mehr geäußert. Wir erinnern uns eines Ausspruches von ihm, mit dem er einen Frager abfertigte: Er habe nur noch die Aufgabe, sein Leben zu Ende zu leben und zu vergessen, daß er jemals der Bühne angehört habe, ein Ausspruch, der mancherlei Auslegungen zuläßt. Zwei Tage vor seinem 86. Geburtstage, am 13. Januar, ist Albert Niemann in Berlin gestorben. In erster Ehe war er mit der berühmten Schauspielerin *Marie Seebach*, in zweiter mit der genialen *Hedwig Raabe* verheiratet. An Literatur über Niemann liegt bis jetzt nur eine Schrift von R. Sternfeld aus dem Jahre 1904 vor. *W. N.*

Im Streit um Konsonanz und Dissonanz.

Von LOTHAR WICHMANN (Berlin-Oberschöneweide).

(Schluß.)

IV.

Die Frage, ob Konsonanz so viel wie „Wohlklang" bedeute, kann in dieser allgemeinen Form wohl bejaht werden, vorausgesetzt, daß die Skala der konsonanten Intervalle dabei nicht in Betracht kommen soll. Der Grad der Konsonanz ist durch die Anzahl der gemeinsamen Teiltöne der Einzelklänge bestimmt [1]; darum steht auch das Intervall der Oktave an erster Stelle. Man kann daher das Wort Konsonanz treffend mit „Verschmelzung" übersetzen [2], aber wohlgemerkt: nur übersetzen! Man darf nicht meinen, in diesem Wort ein höheres Prinzip gefunden zu haben, aus dem heraus sich die Konsonanz erklären ließe. Nein, die einzige natürlich-verständliche Erklärung dafür liegt in der Gemeinsamkeit der (bei Klängen wirklich vorhandenen, bei einfachen Tönen diesen zukommenden) Teiltöne.

Die Stufenfolge der Konsonanzen deckt sich dagegen keineswegs mit der des musikalischen Wohlklanges. Keiner wird ernstlich den größeren Wohlklang der Terzen und Sexten, also der relativ schlechtesten Konsonanzen, gegenüber dem der Quarte, Quinte und Oktave, der besten Konsonanzen, bestreiten wollen. Sind nicht unsere zweistimmigen Lieder der beste Beweis dafür, bei denen jene Intervalle die Hauptrolle spielen, diese nur als Verbindung der andern dienen?

Es ist eben etwas Besonderes, ich möchte es „Sättigung" nennen, das gerade den vollkommensten Konsonanzen fehlt; diese sind wie Fachwerk ohne Füllung, wie Knochen ohne Fleisch. Sie klingen hohl, nichtssagend, zum mindesten unbestimmt.

Die Erklärung dafür läßt sich nun durch die Theorie von *Helmholtz* mit Benutzung der Kombinationstöne ausgezeichnet geben. Das beigedruckte Notenbeispiel gibt unter

I. Die untersuchten Intervalle mit ihren relativen Schw.-Zahlen.

II. Die Differenztöne bis zum 3. Grade, falls die Ausgangstöne Klänge sind.
- direkter (stärkster) Differenzton.
- Diff.-Töne von Teiltönen mit den gegebenen.
- desgl. von Teiltönen unter sich.

III. Die Differenztöne bis zum 3. Grade, falls die Ausgangstöne einfach sind.
- direkter (stärkster) Differenzton.
- Diff.-Töne von Diff.-Tönen mit den Ausgangstönen.

Bei Klängen entstehen II und III, bei einfachen Tönen nur III. Das Ergebnis kann mühelos nachgeprüft werden.

Bei den ersten drei Intervallen kommen also bis zum zweiten, bei dem Quintenintervall sogar bis zum dritten Grade, keine neuen Elemente hinzu, sie werden also nicht klanglich bereichert; anders ist es schon bei der großen Terz (c'—e'), wo im zweiten Grade die Quinte (g) hinzutritt. Noch besser ergeht es den drei letzten Intervallen: hier bereichert schon der erste (stärkste) Kombinationston den Klang, und zwar stets so, daß ein zu jedem der beiden Ausgangstöne konsonanter Ton hinzukommt! Darum also erscheinen uns Terzen und Sexten als die klangvolleren, Quarte, Oktave und besonders Quinte so leer! Darum also bevorzugt man jene beim zweistimmigen Satz!

Und ist es z. B. nicht so, daß man c'—e' (unvermittelt angeschlagen!) stets als Teil des C dur-Akkordes versteht (also ein g ergänzt) und nicht als Teil des A-Mollklanges? Daß man c'—a' (unvermittelt angeschlagen!) als zu F dur und nicht zu a-Moll gehörig empfindet (also ein f ergänzt)? Muß man nicht in jedem Falle, wenn man den Mollklang meint, ausdrücklich das fehlende Element hinzugeben? Wer darüber mit Unbefangenen praktische Versuche angestellt hat, wird das bestätigen können.

Ob man diese Tatsachen mit der Verschmelzungstheorie auch so einfach und einleuchtend begründen kann?

V.

Ein kurzes Wort verlangt noch die Anwendung der *Helmholtz*schen Theorie auf die Akkorde. Rein logisch wird man folgern können, daß durch Zusammenstellung von Einzelklängen, die alle gegenseitig zueinander konsonant sind, auch konsonante Akkorde, andernfalls dissonante entstehen müssen. So sagt auch *Helmholtz*. Er selbst hat systematisch alle derartigen Akkorde (Dreiklänge) aufgestellt und fand so deren sechs:

c—e—g; c—e—a
c—es—g; c—es—as
c—f—a; c—f—as

die tatsächlich durch das Ohr sofort als Konsonanzen erkannt werden.

Ich habe gegen diese Behauptung nur einen Einwurf finden können, durch den die Unhaltbarkeit der ganzen Theorie erwiesen werden soll: daß nämlich (*Riemann*) „c—e—gis (as)" eine Konsonanz sein müßte, es aber nicht ist, obgleich doch c—e, e—gis, c—as (gis) Konsonanzen sind!

Das ist ein Trugschluß!

1. *Helmholtz* hat seiner Theorie natürlich die reine Stimmung zugrunde gelegt, und in dieser ist gis keineswegs dasselbe wie as. Daher ist in jedem Falle eine Dissonanz in dem Akkord vorhanden, entweder c—gis oder e—as.



2. Bei temperierter Stimmung, in der allerdings gis und as zusammenfallen, „urteilt das Ohr heute wie in aller Vergangenheit und Zukunft im Sinne reiner Harmonien "(*Riemann*, Handbuch der Akustik, S. 88), es kommt also in jedem Falle in einen Zwiespalt über die Auffassung der gegebenen Töne

[1] Uebrigens deckt sich die Konsonanzskala durchaus mit der von *Stumpf* neu aufgestellten Verschmelzungsskala (Oktave, Quinte, Quart, Terzen, Sexten).

[2] Man hätte es vielleicht schon längst getan, wenn sich eine ebenso gute Uebersetzung für „Dissonanz" finden ließe.

c—e—gis (as). — Wen das noch nicht überzeugt, sei darauf aufmerksam gemacht, daß (nach dem vorigen Abschnitt IV)
c—e im 2. Grade den Komb.-Ton G, im 3. Grade g,
c—gis im 2. Grade den Komb.-Ton H, im 3. Grade h,
c—as im 1. Grade den Komb.-Ton Es, im 3. Grade es
ergibt, so daß also Es mit H, H mit c, es mit e, g mit gis (as), h mit c und es dissoniert. Ich meine, das genügt!

Man mag nun sagen, was man will, man mag vielleicht Fragen doch noch ausfindig machen, die restlos auch durch *Helmholtz'* Theorie allein noch nicht aufgeklärt werden können, das jedenfalls ist sicher, daß sie eine festere Grundlage bildet, die des Ausbauens wert und fähig ist, als alle die anderen, welche „Erklärungen" geben, durch die das bereits Erreichte nur wieder verwischt und umschleiert wird.

Können doch die anderen Theorien ohne Helmholtz' Stütze offenbar nicht einmal erklären, warum eigentlich die Oktave am vollkommensten verschmilzt! „Wir müssen uns damit abfinden, daß es eben so ist", schreibt *Riemann* wenig tröstlich. Man könne auch den Grund für die Dissonanz der None (c—d') nicht angeben und stände „ratlos" vor dem Problem. Ja, wenn man seinen Standpunkt so wählt, daß man *Helmholtz* den Rücken zuwendet! —

Der Umstand, daß uns die wissenschaftliche Betätigung so bequem gemacht ist, hat uns selbst bequem gemacht: statt uns in die Werke unserer Geistesgrößen unmittelbar zu vertiefen, lesen wir Werkchen über sie, lernen ihre Forschungsergebnisse in der rein persönlichen, oft wohl auch engherzigen Auffassung des Verfassers solchen Werkchens kennen, beurteilen und — verurteilen.

Darum ist wohl heute auch *Helmholtz* übertönt; übertroffen ist er jedenfalls nicht. Und seine „Lehre von den Tonempfindungen" ist für die musikalische Akustik das Buch der Bücher.



Braunschweig. Das alte Jahr sah kurz vor Schluß im Hoftheater noch vielfach wichtige Veränderungen. Am 6. Dezember erlag Hofmusikdirektor *Max Clarus* wie Siegfried auf der Jagd, zwar nicht durch einen heimtückischen Speerwurf, aber ebenso rasch einem Herzschlage, so daß die Mannen die Leiche ebenfalls auf einer Bahre heimtrugen; der von der Hofkapelle abends, zu Anfang des 1. Abonnementskonzerts beabsichtigte Trauermarsch aus der „Götterdämmerung" mußte jedoch ausfallen, weil der Jubel bei der eintreffenden Nachricht vom Fall Bukarests die Trauer übertönte und die vom ausverkauften Hause angestimmte Nationalhymne „Deutschland, Deutschland über alles" sich mit der Klage nicht vereinbaren ließ. Kapellmeister *Adolf Strauß*, der im Herbst von Mannheim als Sologesangsbegleiter hier eintrat und sich rasch in die neuen Verhältnisse fand, übernahm sofort erfolgreich die Aufgaben, hauptsächlich die Leitung der Spieloper, so daß keine Störung entstand. Eine ebenso tüchtige Kraft gewann das Hoftheater an dem Opernspielleiter *Benno Noeldechen*, der den verabschiedeten Hoftheaterdirektor *Rich. Franz* ersetzte und manche Opern, z. B. „Orpheus und Eurydike", „Die Zauberflöte", „Don Juans letztes Abenteuer" u. a. durch glänzende Bühnenbilder zu reinen Schaustücken machte. Er ist der Sohn unseres hochverdienten *Bernhard Noeldechen*, der hier 42 Jahre lang als seriöser Baß so erfolgreich wirkte, daß ihn der kunstsinnige Herzog bei seinem Abschiede am Silvestertage zum Ehrenmitgliede des Hoftheaters ernannte und ihm auch ferner die volle Gage gewährte. Der launische Wettergott verursachte mannigfache Störungen und veranlaßte verschiedene Gastspiele, trotzdem hält Generalmusikdirektor *Karl Pohlig*, der Leiter der Oper, nicht bloß durch, sondern erkämpft auch Siege, wie wir sie im Frieden nicht schöner erlebt haben. Sehr oft meldet der Kassierer ein ausverkauftes Haus. Das Weihnachtsmärchen „Das Büblein von Hameln und der Rattenfänger" von *Paul Diedicke*, Musik von *Max Clarus*, das drei Tage nach dem Tode des letzteren hier die Uraufführung erlebte, wurde auch zum Kassenmagneten, denn es erfreut noch immer in Nachmittagsvorstellungen jung und alt. Die erste Neuheit, „Don Juans letztes Abenteuer" von Paul Gräner, bildete eine künstlerische Ehrenpforte an der Schwelle des neuen Jahres, die Führer K. Pohlig und B. Noeldechen, die Hauptdarsteller *Albine Nagel* und *Erich Hunold* verhalfen dem eigenartigen Werke zu großem Erfolge. Der Spielplan erfährt durch dasselbe eine bedeutsame Erweiterung. Am Mittag des 1. Januar erfuhr der ehemalige Hofkapellmeister *Herm. Riedel*, dessen Verabschiedung seinerzeit großes Aufsehen erregte, eine außergewöhnliche Ehrung; sein Verein, die „Braunschweiger Liedertafel", die ihm zu Lebzeiten schon ein Kapital als Riedel-Stiftung überwiesen und am Abhang des Elm, des nördlichsten Ausläufers des Harzes, eine Riedel-Eiche gepflanzt hatte, wollte, unterstützt von Schülern und Schülerinnen, Freunden und Verehrern, sein Andenken verewigen und stiftete eine Ehrentafel, die am Vortage seines 70. Geburtstages an dem Wohnhause in der Gaußstraße durch Männergesang und Festreden feierlich enthüllt wurde. Sie ist vom Bildhauer *Götting* künstlerisch entworfen und vom Erzgießer *Kämpfer* in der bekannten Howaldtschen Gießerei ausgeführt. Die Inschrift lautet:

Dem Andenken des hochverdienten, unvergeßlichen
Hofkapellmeisters **Hermann Riedel**
geb. zu Burg bei Magdeburg d. 2. Jan. 1847,
gest. zu Braunschweig d. 6. Okt. 1913.

Damit ist der Name, wie der seiner Vorgänger Methfessel und Fr. Abt, wie der unserer berühmten Landsleute Spohr, Fr. v. Holstein, Lessing, Gauß usw. auch sichtbar verewigt. Der Krieg greift immer störender in die Künstlerschaft ein, der lyrische Tenor *Mart. Koegel* muß an die Front, deshalb beginnen jetzt die Gastspiele der Bewerber, zunächst des Herrn *Hunnius* (München) in „Mignon" und der „Zauberflöte"; darauf folgen die für die 1. Altistin *Charl. Schwennen-Linde*, die Hymens Bande dem Dienst Apollos vorzog. Als nächste Neuheit wird uns das „Dreimäderlhaus" nicht geschenkt, wahrscheinlich weil es auch hier oft ein volles Haus bewirkt; die ersten Kräfte wollen sich des Werkes annehmen. — Dem 1. Abonnementskonzert der *Hofkapelle* im ausverkauften Hoftheater verlieh *C. Pohlig* einen stark politischen Beigeschmack; da Polen und Amerika allgemeines Interesse erregten, feierte er ersteres durch die Ouvertüre „Polonia", zu der R. Wagner als 19jähriger Student in Leipzig von den Flüchtlingen nach Bekämpfung des Aufstandes veranlaßt wurde, und die mit ihrem rauschenden Glanz als Vorstudie zu „Rienzi" gelten kann, letzteres durch die Symphonie „Aus der Neuen Welt" von Dvorak, die mit ihren irischen und Negermelodien, sowie mit ihren rasch wechselnden, bunten Bildern das geräuschvolle Straßenleben von New York idealisiert. Dem Lokalpatriotismus schmeichelte er durch „Till Eulenspiegels lustige Streiche" von R. Strauß, der Held, der uns auf einem Brunnen schelmisch angrinst, erhielt Blut und Leben; das waren drei Großtaten des Führers und seiner Künstlerschar. Der Heldentenor *Curt Taucher* (Hannover) ersang sich neue Verehrer. Der Verein für Kammermusik (*Emmi Knoche, H. Mühlfeld, F. Wicking, Th. Müller, A. Bieler*) spielte mit dem Klavierquintett (f moll) von Brahms seinen schönsten Trumpf aus. Von den großen Vereinen erschien nur der *Braunschweiger Lehrergesangverein* unter Prof. *Jos. Frischen* (Hannover) und unter Mitwirkung der Geigerin *Dora v. Möllendorff* (Berlin), sowie der *Schradersche a cappella-Chor* unter Domkantor *Fr. Wilms*, unterstützt vom Konzertsänger *K. Langner* (Berlin) und unserem Domorganisten *Walrad Guericke*, auf dem Plane. Von den vielen übrigen Konzerten beanspruchen nur wenige weiteres Interesse; historisch wichtig erschien ein vom Lessing-Bunde veranstalteter Abend *„Musik am Braunschweiger Hofe im 17. Jahrhundert"* mit Werken unserer Herzogin Sophie Dorothea und der fürstlichen Kapellmeister Löwe, Weiland und Rosenmüller, um dessen Zustandekommen sich besonders Musikdirektor *F. Saffe* (Wolfenbüttel), Frl. *Susanne Wolters* und Hofopernsänger *M. Koegel* verdient gemacht hatten. Einen ähnlichen Zweck verfolgte Direktor *R. Settekorn* mit den von Dr. *Erich Fischer* bearbeiteten alten „Hauskomödien", die in ihrer Anspruchslosigkeit nur als Unterhaltung in musikalischen Familien bewertet werden können. Der Kinderchor der städtischen Bürgerschulen, vom Lehrergesangverein zu machtvollem gemischtem Chor (ca. 400 Stimmen) erweitert, errang unter *O. Thönicke* die gewohnten Erfolge. Von den hiesigen Künstlern seien noch die Pianistinnen *El. v. Ludwig* und *Gertr. Rosenfeld*, sowie die Sängerinnen *Hedw. Rose* und *Orthen-Neffgen* erwähnt, auswärtige mieden, durch die Erfahrung belehrt, die Welfenstadt; nur das *Klingler-Quartett* (Berlin) machte eine rühmliche Ausnahme. *Emmi Knoche* und *Jan Gesterkamp* (Hamburg) beginnen das neue Jahr mit der Wiedergabe von Beethovens 10 Violin-Klaviersonaten an zwei aufeinanderfolgenden Abenden. Ein schöner, vielversprechender Anfang. *Ernst Stier.*

*

Darmstadt. Nicht zuviel, nichts von besonderer Bedeutung, doch manches Gute brachten Bühne und Konzertsaal uns, als das Jahr 1916 zur Neige ging. Man erwartet in einer Stadt wie der hiesigen von Werken, die aus der Taufe gehoben werden, nicht immer viel, freut sich, wenn man einen angenehmen Eindruck empfängt und ist nicht gerade enttäuscht, wenn der Besuch einer solchen Premiere, selbst wenn noch so geschickte Reklamemacher vorher die Trommel schlugen, zu den mannigfachen verlorenen Abenden gehört. *Julius Bittners* Oper „Höllisch Gold" wurde mit Freude und

ungeteilter Anerkennung aufgenommen, verschwand leider aber gar zu schnell wieder von dem Spielplan. *Clemens v. Franckensteins* „Biene“ mit Grete Wiesenthal wurde trotz ihrer Unbedeutendheit viel beklatscht. *Felix v. Weingartners* „Dame Kobold“ bekamen wir in der neuen Bearbeitung, die keine wesentliche Umarbeitung der früheren Fassung dieses liebenswürdigen Werkchens ist, zu hören. *Leo Blechs* „Versiegelt“ fand sehr reichen Beifall. Auch *Bertés* unvermeidliches „Dreimäderlhaus“ kam zu uns; das liebe Publikum freute sich ungemein über diesen Schlager und wir werden wohl bald Schuberts herrliche Weisen wie einst Puppchen u. dergl. auf der Straße hören. Daß Kapellmeister, die sonst Geschmack verraten, sich zu so etwas hergeben . . . aber wahrscheinlich wird auch hier das lockende Geschäft das Gewissen der Verantwortlichen beruhigen. — Die Uraufführung einer Sonate für Violine und Klavier op. 71 C dur von *Arnold Mendelssohn* brachte in seinem ersten Konzert das Schiering-Quartett. Konzertmeister *Adolf Schiering* und der Komponist ernteten reichen Beifall mit der vortrefflichen Wiedergabe dieses neuen Kammermusikwerkes. In 4 Sätzen gehalten, ist der I. Satz der schönste, ist reich an Gedanken, wenn auch mehr an lose nebeneinanderstehenden als an geschlossenen Gedankenfolgerungen, erfreut durch melodische Linien und prächtigen Aufschwung und spannt die Erwartung auf das Folgende. Was aber dann in den 3 folgenden Sätzen kommt, erfüllt diese Erwartungen nicht im erhofften Sinne. Im II. Satze ist wohl der Ton der Schwermut vortrefflich gelungen, und Stimmung ist ihm keinesfalls abzusprechen; aber warum gefällt sich der vortreffliche Meister der Kirchenmusik mit einem Male in fremdländischen Rhythmen und Klängen? Ein gut geschriebenes, jedoch landläufiges Scherzo bildet einen scharfen Gegensatz zu dem vorangegangenen schweren, manchmal sentimentalen Adagio, und der IV. Satz bringt zu wenig Neues, flacht ab. Mendelssohns Sonate zeigt überall den ernst schaffenden, gediegenen Musiker, aber dieser gibt darin nicht alles, was er zu geben hat; er erfreut den unkritischen Hörer durch Klang und Form, aber die Gedanken, die das Werk mitdenken, das Gefühl, das es mitempfinden will, kommen dabei nicht immer zu ihrem Rechte. Den Mut, einen eigenen Liederabend zu veranstalten, hatte die Sopranistin *Willi Kewitsch;* in der Wahl des Programmes nicht gerade viel Geschmack verratend, erwies sie sich in der Wiedergabe einzelner Lieder als Sängerin von gutem Vortrage und wohltönender Stimme, ohne jedoch mit ihren Darbietungen viel Eindruck zu hinterlassen. *Alexander Dillmann* veranstaltete wieder einen „Wagner-Abend“. Schon im Vorjahre nahm die Kritik energisch Stellung gegen diese Art von Konzerten, und es ist kaum zu begreifen, daß Dillmann es dennoch nicht allein wagt, mit seinem „Tastenorchester“ wieder an die Oeffentlichkeit zu treten, daß er auch die Stirne hat, genau das gleiche wie im vergangenen Winter zu spielen. Dillmanns pianistischem Können sei Anerkennung gezollt, aber diese vollkommen zwecklosen Vergewaltigungen Wagnerscher Werke auf einem oft nicht einwandfreien Flügel, oder wie Hofrat Dr. Dillmann dies nennt, „nach dem Vorbilde der Wagnerschen Orchestergemälde auf dem Flügel in Schwarz-Weiß-Technik nachgeschaffenen Radierungen“, sprechen, selbst wenn die Darbietungen den Stempel der Vollendung tragen, jedem künstlerischen Geschmacke Hohn. *Otto Wolf* von der Münchener Hofoper sang aus Parsifal, Lohengrin und Meistersingern und bewies in seinen Vorträgen, daß er, seit er von uns fortzog, in seiner Kunst immer mehr gereift ist. — Die geschätzten Mitglieder unseres Hoftheaters *Gertrud Geyersbach* und *Leo Schützendorf*, die mit Ablauf dieser Spielzeit an die Wiesbadener Bühne übersiedeln, gaben mit *Franz Szigeti* ein Konzert. Gertrud Geyersbach erzielt mit Reger- und Strauß-Liedern viel Erfolg, Schützendorfs sympathischer Baß fesselte in Schubertschen Gesängen mehr als in Straußschen Liedern. Szigeti hatte für diesen Abend nur kleine Stücklein alter Meister gewählt, die uns viel Bewunderung für sein Können empfinden ließen, jedoch nicht von nachhaltiger Wirkung waren. Auch *August Globerger*, unser lyrischer Tenor, ließ sich auf dem Podium hören, mit *Käthe Nowack* gab er einen Liederabend und bewies sich auch im Konzertsaale als geschmackvoller und zuverlässiger Sänger; Käthe Nowacks feiner Sopranstimme und glockenreinen Koloraturen wurde ebenfalls reicher Beifall. Der *Musikverein* unter Geh. Hofrat Willem de Haan brachte vortreffliche Aufführungen von „Paulus“ und Bachs „Weihnachtskantate“. (Immer noch das alte Programm? Die Schriftl.) Ueber die Symphoniekonzerte im Zusammenhang ein andermal. — Der *Richard-Wagner-Verein* eröffnete die diesjährige Winterzeit mit einer Reger-Feier. Das Ehepaar Cahnbley und Arthur Schreiber waren hierfür gewonnen. Frau *Cahnbley-Hinken* trug die heiteren und Kinderlieder vollendet vor, aber Max Regers Lieder verlangen mehr als eine feine, manchmal gar in den Sprechton verfallende Stimme, sie verlangen Tiefe des Empfindens, innerliches Miterleben; und daran fehlt es dieser Künstlerin. *Ernst Cahnbley*, der die Gattin vortrefflich begleitete, brachte mit *Artur Schreiber*, der sich als zuverlässiger Kammermusikspieler erwies, Regers Cellosonate in a moll nicht immer einwandfrei im Ton zu im ganzen gutem Vortrage. — Eine vortreffliche Veranstaltung war ein Hugo-Wolf-Abend; in kleinerem Raume wäre ein solch Konzert von ungleich größerer Wirkung gewesen als im großen Saale, worin sich manche Feinheit verlor. Mit Freude begrüßte man die von Sopran und Tenor wechselweise zum Vortrag gebrachte Auswahl aus dem italienischen Liederbuche; das Konzert trug den Stempel ernstesten künstlerischen Wollens und anerkannten Gelingens. Des großen Liedermeisters tiefer Kunst waren *Mientje Lauprecht van Lammen* und *Paul Schmedes* treffliche Interpreten; beide Künstler unterzogen sich ihrer schönen Aufgabe unter Verzicht auf jeden gewollten Effekt mit viel Geschmack. — Als Redner kam Professor *Henry Thode* zu Wort, dem für seinen Vortrag über „Das Wesen der deutschen Kunst“ viel Beifall gezollt wurde. — Und noch am Schlusse des Jahres durften wir drei durch das *Schiering-Quartett* und *Willi Rehberg* vorgetragenen Kammermusikwerken (teils Ur-, teils Erstaufführungen) hier geschätzter und verehrter Meister lauschen: *Arnold Mendelssohn, Willem de Haan* und *Felix v. Weingartner*. Willem de Haans zum ersten Male aus dem Manuskripte aufgeführtes Quartett für 2 Violinen, Viola und Cello in e moll gliedert sich in 4 Teile; der Eingangssatz (allegro moderato) von gar einfachem Thema, das die vier Instrumente sich wechselweise ohne viel Modulation abnehmen, ist sehr homophon; ein sich daran anschließendes Scherzo bildet keinen Gegensatz zu dem Vorangegangenen, sein Thema ist fast nur eine Umkehrung des ersten. „Canzonetta con variazioni“ nennt sich der dritte und bestgelungenste Teil; ein hübsches und auch hübsch harmonisiertes Thema von lyrischem Stimmungsgehalte erweckt unsere regere Teilnahme; das Finale ist von flottem Rhythmus, aber an Gedanken nicht reich. Das Ganze ist eine Arbeit, der viel Beifall gespendet wurde, die jedoch außerhalb der Grenzen, da man de Haan als Kapellmeister und Freund schätzt, sich kaum Bahn brechen dürfte. — Arnold Mendelssohns Quartett in D dur op. 67 (bereits im Vorjahre erstmalig aufgeführt) erweckte auch bei der zweiten Wiedergabe viel verdiente Anerkennung und brachte dem Komponisten ehrlichen Beifall ein. — In Felix v. Weingartners Sextett in e moll op. 38 lernten wir ein klangvolles Kammermusikwerk fröhlichen Charakters kennen, reich an Melodie, unterschiedlich in den Themen, polyphon und von markanten Rhythmen, das großen Eindruck hinterließ. —*r.*

*

Essen. Als *Max Fiedler* am 1. September v. J. nach Essen kam, um die Stelle Abendroths zu übernehmen, stand ihm eine ungewohnte Arbeit bevor. Als Dirigent des Orchesters, das ihm in allen Großstädten zur Verfügung stand, mußte er sich mit einem zwar künstlerisch geschulten, aber nur aus Dilettanten bestehenden, großen gemischten Chor beschäftigen, dessen Kräfte sich mit den routinierten Orchestervirtuosen naturgemäß nicht messen konnten. Fiedler ließ sich jedoch die schwere Arbeit nicht verdrießen und die Sängerschaft an seine großzügige Art des Dirigierens zu gewöhnen, was ihm denn auch nach geraumer Zeit gelang, so daß die erste Hälfte des Konzertwinters reiche Früchte zu verzeichnen hatte. Vier Konzerte des Musikvereins, zwei Kammermusikabende und vier städtische Symphoniekonzerte waren bis zum 1. Januar zu bewältigen, wovon auf Fiedler die Leitung von 19 Orchesterstücken, 4 Chorwerken und die Mitwirkung in einem Kammermusikabend fiel. Fiedler gehört nämlich auch zu den besseren Klavierspielern, ein Vorzug, den wir bei seinen beiden Vorgängern vermissen mußten. Dazu besitzt er ein fabelhaftes Gedächtnis, so daß sein Auswendigdirigieren der meisten Orchesterstücke Erstaunen hervorrief. Es war zu erwarten, daß der ausgezeichnete Ruf des neuen Herrn auch bei uns tadellose, echt musikalische Leistungen gewährleistete, wenn wir auch an einzelnen Stellen abweichende Auffassungen bemerkten, über die sich rechten läßt. Soweit es sich um Beethoven (Leonore, III., IV., V., VII. Symphonie), Haydn (B dur-Symphonie), Schumann (IV. Symphonie d moll, Klavierkonzert) und Brahms (IV. Symphonie, Rhapsodie für Alt, Requiem, Festouvertüre) handelte, kargten die Zuhörer nicht mit ihrer Zustimmung, die teilweise begeisterten Ausklang fand. Regers „Vaterländische Festouvertüre“ mutete infolge der kontrapunktischen Volksliedverflechtungen mehr humorvoll als weihevoll an. Stephans „Musik für Orchester“ zeigt wurzelechte Keime, die aber infolge des stürmischen musikalischen Blutes des nun leider verstorbenen Verfassers keinen Boden gewinnen konnten. Die rassige Musik Smetanas (Moldau, symphonische Dichtung) und die philosophische Kunst Hauseggers (Barbarossa) stillten vollauf den Musikhunger nach moderner Tonkunst. — Von Solisten haben sich bei uns in unauslöschliche Erinnerung gesetzt: *Emmy Leisner*, die gottbegnadete Altistin mit Brahms und der

Bruchschen Alt-Arie, auch Achilleus, eine heute durchaus zeitgemäße Tondichtung; *Edwin Fischer*, der aller Pose bare Kraftmusiker mit dem d'Albertschen g moll-Klavierkonzert; *A. Kosman* unser einheimischer, eleganter Violinbeherrscher mit dem Bruchschen Violinkonzert, und der jugendliche *Nyiregysagi*, der mit dem Schumannschen Klavierkonzert sich aller Herzen gewann. *Mientje Lauprecht-van Lammen* schnitt im Requiem von Brahms diesesmal nicht so glücklich ab, während uns die Chorleistung eine Stunde reinsten, weihevollen Genusses verschaffte. Wieviel Menschen, die infolge des Krieges Verlust erlitten, mögen durch dieses einzigartige Werk getröstet worden sein! Das Konzert des Berliner Madrigalchores unter Führung des Professors *Thiel* fand wegen seiner aufsehenerregenden, geschliffenen Sangeskunst und der seltenen musikalischen Früchte, die uns dargeboten wurden, außerordentliche Freude und begeisterten Widerhall. Wir hoffen, die erlesene Schar im nächsten Winter wieder bei uns zu begrüßen. *Artur Schnabel* und *Karl Flesch* füllten einen Kammermusikabend bei ausverkauftem Hause. In der Sonate von Mozart fehlte es Schnabel jedoch an der genügenden Zurückhaltung. Die Klavierspieler vergessen nur zu leicht, daß Mozart seine Sonaten unter ganz anderen klavieristischen Klangverhältnissen geschaffen, während der Geigenton derselbe geblieben ist. Ein „solistisches" Betonen sollte bei solchen Sonaten, auch bei den Schubertschen Duos, von denen wir das in C dur hörten, vollständig zurücktreten. Wie die Künstler eine Sonate von Korngold zwischen solche ehrwürdige Pfeiler setzen konnten, ist mir unbegreiflich. Eine derartig gespreizte Musik, die mit Kanonen nach Spatzen schießt, gehört in einen Privatzirkel, der sich mit Problemen überreifer Kinderschöpfungen befaßt. In den Konzertsaal hinein gehört ausgereifte Kunst, die nachhaltige ästhetische Furchen zieht. Sonst gähnen die Hörer und rücken auf den Stühlen. Da leuchteten die Augen glanzvoller, als *Elly Ney* mit ihrem Gatten *van Hoogstraaten* in einem Sonderkonzert die kristallklare Kunst Beethovens auf uns strahlen ließen. — Von sonstigen Darbietungen sollen nicht unerwähnt bleiben eine Aufführung des „Tränenkrügleins" von Georg Schumann seitens des Evangelischen Kirchenchores, das neugegründeter Bläsersextett mit der Vorführung des Sextettes von Thuille in einem Konzert des Essener Männergesangvereines und die Orgelvorträge unseres einheimischen Orgelkünstlers *Peter Hennes*, der mit seinem Synagogenchor Mendelssohnsche Kunst aufleben ließ. *Ludwig Riemann.*

*

Frankfurt a. M. Die Hochflut von Konzerten, jährlich im November einsetzend, im Kriege jedoch nicht allzu mächtig anschwellend, schwemmt auch bei uns viel wertloses Strandgut an. Beschränken wir uns daher auf die wichtigsten musikalischen Ereignisse. Die Klavierabende von *W. Backhaus* und *P. Goldschmidt* boten wiederum einer zahlreichen Hörerschaft viel Genuß. Herr *F. Malata*, Nachfolger von Alfred Höhn als Lehrer der Meisterklasse des Dr. Hochschen Konservatoriums, führte sich den Angehörigen des Institutes als guter Klavierspieler ein. *Alfred Höhn* setzte seine Beethoven-Sonatenabende erfolgreich fort, die nur in der Dauer zu reichlich — für Spieler und Hörer — bemessen sind. Der Frankfurter Tonkünstlerverein führte in seinem Gesellschaftsabend Werke von *W. v. Baußnern* auf; das Konservatorium gab einen zweiten Baußnern-Abend, vom gleichen Komponisten wurde im Museumskonzert dessen IV. Symphonie gegeben. Entgegen den Prinzipien seines Vorgängers Iwan Knorr gedenkt der neue Konservatoriumsdirektor sich durch häufige Aufführung seiner Werke in Frankfurt durchzusetzen. „Wer sollt's ihm wehren, wenn's ihm geläng?" — Eine reine Freude gewährte uns das Künstlertrio *Schnabel-Flesch-Becker*, welches in zwei Abenden Kammermusikwerke von Brahms in mustergültiger Ausführung und vollendetem Zusammenspiel bot. Man glaubte, nur e i n Instrument mit den feinstdifferenzierten Registern zu hören. — Die Frankfurter Künstler *W. Renner* (Klavier) und *M. Frank* (Cello) boten in ihrem diesjährigen Abend u. a. die selten gehörte Mendelssohnsche Cellosonate op. 50 und erfreuten die zahlreiche Hörerschaft durch schöne dynamische und rhythmische Schattierung. — Auch die großen Chorvereine nahmen ihre Tätigkeit auf. Das Material an Männerstimmen ist durch die Kriegsverhältnisse natürlich geschwächt und die Aufführungen konnten daher nicht die künstlerische Höhe der Vorjahre erreichen. Der Cäcilienverein brachte Brahms' Schicksalslied und die an melodischer Erfindung so reiche Beethovensche *C dur-Messe* mit Frankfurter Solisten. In der Aufführung von Schumanns „*Paradies und Peri*" (Rühlscher Gesangverein) sang Frau *H. Bosetti* aus München die Partie der Peri, enttäuschte jedoch durch die Kälte des Vortrags. Die übrigen (Frankfurter) Solisten gaben ihr Bestes. Wie schön wäre es, wenn unsere beiden gemischten Chorvereinigungen sich in dieser Zeit, wo der Mangel an Männerstimmen so groß ist, zusammenschließen würden, aber die leidige Konkurrenzsucht zeitigt — auch öfters in der Programmwahl — hier sehr traurige Früchte! Der Frankfurter Lehrergesangverein unter Leitung des jungen Reger-Schülers *W. Reinhardt* wies auf seinem Programm Chöre von Bruckner und Tinel auf, die sich einer schönen Wiedergabe zu erfreuen hatten. Am gleichen Abend sang *Else Betz* (Stuttgart) 10 Lieder von Hans Pfitzner mit Begleitung des Komponisten. Besonders stolz können wir Frankfurter auf unseren „Dessoffschen Frauenchor" sein, der, unter Leitung von Fräulein *Gretchen Dessoff* stehend, sich schon außerhalb Frankfurts einen Ruf zu verschaffen wußte und im kommenden Frühjahr zur Mitwirkung beim Berliner Brahms-Fest eingeladen wurde. In ihrem diesjährigen Kirchenkonzert bot Frl. Dessoff u. a. Pergoleses Stabat Mater (Solistinnen: Eva Bruhn-Essen und Maria. Philippi-Basel) in geradezu meisterhafter Wiedergabe. Der Mannheimer Organist *Arno Landmann* spielte am selben Abend Bachs h moll-Fantasie und Fuge in eigenartiger Registrierung und virtuoser Technik. Die Museumsgesellschaft, die seit zwei Jahren der Frankfurter Kritik stolz den Fehdehandschuh hingeworfen hat, infolgedessen in den hiesigen Zeitungen nicht mehr erwähnt wird, leistet unter dem Dirigenten *W. Mengelberg* zwar viel des Rühmenswerten, aber auch manches, was die Kritik herausfordert. Die Aufführung der Schubertschen C dur-Symphonie in einem Sonntagskonzert war keine Ruhmestat, auch Brahms' Dritte war mehr unter als über aller Kritik. Tschaikowskys V. Symphonie und Mahlers Dritte hingegen sind Werke, bei deren Aufführung sich Mengelberg von seiner besten Seite zeigen kann. Solisten waren *Arnold Földesy*, der Dvoraks Cellokonzert, und *Karl Flesch*, der desselben Meisters Violinkonzert vollendet spielte. Beifallsstürme entfesselte *John Forsell* in einem Kammermusikabend der gleichen Gesellschaft, die ja bei uns das vornehmste Konzertinstitut darstellt. Die Oper mußte sich geraume Zeit von dem Fiasko der Porzia-Aufführung erholen, die es trotz der Bemühungen des namhaftesten hiesigen Kritikers nur zu 3 Aufführungen brachte. V o x p o p u l i . . .! Eine wohlgelungene Neueinstudierung von Goetz' „Widerspenstigen Zähmung" abgerechnet, einem Werke, das niemals vergessen, aber auch nie Repertoireoper werden wird, hörten wir nichts Neues. Der Intendantenwechsel bringt jedoch viel neue Gastspiele auf Anstellung, von denen besonders eine Troubadour-Aufführung zu erwähnen ist, in welcher Frl. *M. Spiegel* (Düsseldorf) als Acuzena mit großem Erfolg auftrat und als 1. Altistin verpflichtet wurde. Am Weihnachtsfest bescherte uns die Oper Brandts-Buys „Schneider von Schönau". Das liebenswürdige Werk fand bei sehr guter Aufführung freundlichen Beifall. Das ist eigentlich für die originelle Arbeit zu wenig. Aber freilich — wer nicht mit dreifacher Bläser- und Schlagzeugbesetzung arbeitet, erweckt heutzutage bestenfalls freundliches Schmunzeln und das Epitheton „harmlos" ist sofort bei der Hand. Die zwanglose Einteilung des Werkes in „Nummern", sein Vermeiden von Rezitativen einerseits und Leitmotiven andererseits erscheint uns als vorwärts weisend auf den Weg, den die moderne Komische Oper zu suchen hat, um aus dem weithin reichenden Schatten des Kolosses *Meistersinger* in das sonnige Gefilde der Originalität zu gelangen. *A. W.*



Karikatur Hans Richters.
Musikverlag Carl Simon, Berlin.

Freiburg i. B. Weniger die hör- und sichtbare Nähe des Kriegsschauplatzes als pekuniäre Erwägungen haben dazu geführt, daß der ständige Betrieb des Stadttheaters auch für die Spielzeit 1916/17 nicht wieder aufgenommen wurde, so daß Freiburg trotz oder vielleicht gerade wegen seines kostspieligen Theaterbaus zu den wenigen Städten Deutschlands gehört, die für die Kriegszeit auf Gastspielvorstellungen angewiesen sind. Aber so viel ausverkaufte Häuser hat das Stadttheater in seiner besten Zeit nicht erlebt wie jetzt infolge der Seltenheit des Genusses und des Reizes, den fremde Solisten nun eben einmal auszuüben pflegen. Es gab unter Leitung des städtischen I. Kapellmeisters Starke mit dem verstärkten Orchester zum Teil gute Aufführungen: Siegfried mit Bolz aus Stuttgart in der Titelrolle und Hermine Rabl (Mannheim) als vortrefflicher Brünnhilde, Fidelio mit der noch sehr im Werden begriffenen Mannheimer Hofopernsängerin Paula Windheuser als Leonore, der nicht ganz geratenen Leistung des Florestan des Wiesbadener Christian Streib, und dem Rocco des unübertrefflichen Fenten aus Mannheim, sowie Humperdincks Königskinder mit Charlotte Kuhn-Brunner (München), Gänsemagd, Neugebauer (Karlsruhe), Königssohn, und Paula Lütjohann (Weimar), Hexe. Hier interessierte noch besonders der Frankfurter Richard Breitenfeld als Spielmann durch geschmackvolle Verwendung seines hervorragend klangvollen Organs. Ausgezeichnete Gesamtleistungen waren die Gastspiele des Karlsruher Hoftheaters; Hofkapellmeister Lorentz bot an der Spitze des dortigen hochkultivierten Orchesters und vorwiegend vorzüglicher Solisten eine echte Mozart-Aufführung der Zauberflöte, köstlich namentlich die Ensemblesätze ausgeführt! und eine nach Bayreuther Tradition geformte Aufführung des Tannhäuser. Ganz am Platz waren van Gorkom als Wolfram, auch Julie Körner als Elisabeth, weniger Frau Palm-Cordes, in Gesang und Erscheinung mehr Walküre als sinnbetörende Göttin. Die Titelrolle gestaltete Kammersänger Tänzler vom Hoftheater in Braunschweig höchst eindrucksvoll. — Unser Chorleben liegt kriegsmäßig darnieder, und von dem Versuch eines Orchesterkonzertes, an dem sich der Chorverein mit Frauenchören beteiligte, ist nichts Erfreuliches zu berichten. Auf der Höhe aber war die Reihe der Solisten, die die tätigen hiesigen Konzertunternehmer uns vermitteln. Ein lieber Gast war uns die Stuttgarter Bühnensängerin Hoffmann-Onegin, die auch den Liedstil vornehm beherrscht. Kläre Dux übertraf fast die Erwartungen, in die uns das Tam-Tam vor ihrem Erscheinen gesetzt hatte. Es fehlt ihr eine gewisse innerliche überzeugende Kraft, aber dafür besitzt sie den bestrickenden Reiz einer herrlichen, schlackenlosen Sopranstimme, die sie technisch meisterlich verwendet, und für Mozartsche Liedperlen scheint sie geradezu prädestiniert. Vorher war Elena Gerhardt, das Ideal der Konzertsängerin, zum erstenmal vor das Freiburger Publikum getreten. Am Klavier hatten wir Ruoff von München, der durch das harmonische Gleichmaß und die runde Geschlossenheit seines Spiels sich hier immer warme Aufnahme sichert. Neu war uns die Bekanntschaft mit Edwin Fischer, einem von den stark Begabten, der namentlich als Schumann- und Mozartspieler Freude erweckte. Das Höchste aber, was auf dem Gebiet der Klaviermusik gegeben werden kann, gab Max v. Pauer, der in einem Beethoven-Abend durch Größe geradezu überwältigte. Von Geigern erwies sich als gewaltigen Könner Adolf Busch, eine große Zukunft mag auch Eva Bernstein beschieden sein. Ueber alles Lob erhaben spielte das Klingler-Quartett neben Haydn und Beethoven Regers op. 121. In vier Abenden veranschaulicht im Laufe des Winters die Entwicklung des Violinkonzerts die hervorragende Basler Violinistin Anna Hegner. Dieselbe vereinigte sich an einem Abend mit dem hier ansässigen bekannten Komponisten und trefflichen Pianisten J. Weismann u. a. zu einer hinreißend schönen Wiedergabe von dessen melodie- und harmoniereichen Variationen und Fuge über ein altes Ave Maria op. 37. Von hiesigen Künstlern sei noch erwähnt der Pianist Dr. J. Hobohm, der trotz einstweilen noch zu häufigem Pedalgebrauch und Kraftmeiertum das Zeug zu einem bedeutenden Künstler in sich hat, und der jugendliche Komponist Bruno Stürmer, der in einer Sonate für Violine und Klavier und in Vertonungen von Gedichten Dehmels, C. F. Meyers u. a. reich fließende Erfindungsgabe wie geist- und stimmungsvolle Gestaltungskraft bewährte und schöne Erwartungen auf weitere, größere Werke erweckte. In dem Baritonisten Weßbecker aus Karlsruhe hatte er einen verständnisvollen Interpreten seiner Lieder gefunden. In einem wohlgelungenen Konzert der hiesigen Kammermusikvereinigung, an der Spitze Konzertmeister Kleitz, kam eine Suite für Violine und Klavier von Prof. Heinrich Zöllner zur Uraufführung. *Prof. Dr. H. Sexauer.*

*

Insterburg. Seit dem Herbst 1916 steht das Insterburger Musikleben wieder auf fester Grundlage. Der K. Musikdirektor *Franz Notz*, der nach der Entlassung aus dem Heeresdienste seine Tätigkeit wieder ausübt, brachte als erstes Chorwerk Cherubinis Requiem c moll am Bußtag mit einer Wiederholung am Totensonntag. Die zweite größere Tat war die Erstaufführung seines Werks 25, das man als Kriegsoratorium bezeichnen kann. Sein Titel lautet: „Wir tragen das Schwert". Der Text enthält einen Zyklus von Gedichten aus dem Weltkrieg von Karl Rosner, die dem Komponisten Gelegenheit gegeben haben, sein reiches Talent zu entfalten. Die Aufführung des Werkes, das für vier Solostimmen, Männerchor, Knabenstimmen im Schlußchor und Orchester geschrieben ist, dauerte über eine Stunde und hatte großen Erfolg. In reicher Abwechslung ziehen Chöre, Soloquartette und Sologesänge vorüber. Der charakteristische Chor mit Trommeln und Pfeifen „Im Schützengraben" und der gewaltige Schlußchor „Kommt deutsche Zeit" wurden da capo verlangt. Außer diesen Veranstaltungen gab es noch Solistenkonzerte mit Gura, Ludwig Heß und Vecsey. *C. Bauer.*

*

Basel. Im Symphoniekonzert, in dem die *Landowska* (sie brachte später ein eigenes Cembalokonzert heraus) *Mozarts* E dur-Klavierkonzert mit entzückendem Wohlklang spielte, brachte *Hermann Suter* neben der Vierten *Brahms' Paul Scheinpflugs* Shakespeare-Lustspielouvertüre mit der alten „Virginal-Book"-Melodie mit Erfolg zur Darstellung. Das Kammermusikkonzert vom 16. Januar ließ den Komponisten der feinen Oper „Hadlaub" (nach Gottfried Kellers Zürichernovellen), *Georg Haeser* mit seinem neuen D dur-Streichquartett als souveränen Beherrscher des guten alten Quartettstils erscheinen. Die neue Klaviersonate *v. Baußnerns* gab der jungen vielversprechenden Pianistin *Margrit Staub* aus Zürich Gelegenheit, ihre Fähigkeiten zu zeigen. Dieser Tage dirigiert *Richard Strauß* seine „Elektra" und „Ariadne" im Theater. Bessere deutsche Propaganda gibt es nicht. *Baur.*



— *Fabian Rehfeld*, der vortreffliche Berliner Geiger, wurde am 23. Januar 75 Jahre alt.

— Am 25. Januar wurde Hoforganist Prof. *Alfred Grundmann* (aus Seifhennersdorf bei Zittau) in Dresden 60 Jahre alt. Er war Schüler des Bautzener Seminars und des Leipziger Konservatoriums, wirkte 1880—93 als Musiklehrer am Kaiserl. Institut für adelige Damen in Charkow und als Organist und wurde 1894 Seminaroberlehrer und Dirigent des Heringschen und Lehrergesangvereins in Bautzen. Seit 1901 ist er am Dresdener Seminar als Hoforganist und Mitglied der Kommission für die musikalische Fachlehrerprüfung tätig. 1912 erfolgte seine Ernennung zum Königl. Musikdirektor. *H. M.*

— Prof. Dr. *Karl Krebs* in Berlin, bekannt als Musikschriftsteller, feiert am 5. Februar seinen 60. Geburtstag.

— *Richard Wickenhauser* in Wien vollendet am 7. Februar sein 50. Lebensjahr.

— Am 12. Februar wird *Philipp Fürst zu Eulenburg*, Komponist der „Skaldengesänge", „Nordlandslieder", „Rosenlieder" usw., seinen 70. Geburtstag begehen.

— *Adolf Wallnöfer*, der Komponist des Oratoriums „Eine Weltgottesfeier", hat ein zweites großes Chorwerk „*Das Leben ein Requiem*" vollendet. Das Werk dürfte im Sommer dieses Jahres im Verlag erscheinen; es hat 7 Abteilungen und zeigt die polyphone Art des Requiemstiles.

— Dem deutschen Konzertleben Prags droht ein schwerer Verlust. Dr. *Gerhard v. Keußler*, dessen zehnjährige Wirksamkeit in Prag ein gewaltiges Stück Musikkultur bedeutet, durch dessen musikgeschichtliches Können den Pragern die mittelalterliche kirchliche und weltliche Musik stilgerecht erschlossen, die Kunst Palestrinas, die Kantaten Bachs, die Messen unserer Großmeister in vollendeter Weise dargeboten wurden, hat die Leitung des Deutschen Singvereines, der Neuen Symphoniekonzerte und des Evangelischen Gesangvereines niedergelegt. Niedrige anonyme Zuschriften bilden die Hauptveranlassung seines Entschlusses. Keußler hat in der von ihm gegründeten Chorschule seit Jahren die historische Schulung seiner Sänger geleitet und sie zur höchst erreichbaren technischen, stilistischen und moralischen Bewältigung des Stoffes gebracht. Ein Mann von einer derartigen Intensität des Geistes wie Dr. Gerhard v. Keußler es ist, beseelt von höchsten Idealen, ein Künstler, dessen Erscheinen in Prag eine neue Aera der Musik einleitete, der schließlich auch als Komponist von Chorwerken, Symphonien und der Oper „Gefängnisse" starken Eindruck machte, sollte plebeischen Tyrannisierungen nicht so ohne weiteres

weichen. Nach dem letzten Konzerte, einem von mächtiger Wirkung gefolgten Händel-Abend (Traueranthem, Dettinger Requiem), gab es demonstrative Kundgebungen für den Künstler. Im Namen der deutschen Kunstkreise und der Gesellschaft hielt der Rektor der Deutschen Universität an Keußler eine Ansprache, in der er seine unendlichen Verdienste würdigte und ihn zu bleiben bewog. Vielleicht besteht doch noch eine kleine Hoffnung, daß das Händel-Konzert kein Abschiedsabend war. *Dr. E. Steinhard* (Prag).

— *Felix Nowowiejski*, der kürzlich zum Heeresdienst eingezogene Komponist des Oratoriums „Quo vadis", arbeitet gegenwärtig an einer Oper „Der Kompaß".

— Nun haben wir die Bescherung: Das „Dreimädlerhaus" wird fortgesetzt! *Karl Lafite* wird die Weiterführung des Schuberts Musik populär zu machen bestimmten Werkes besorgen. Ort Wien, Zeit 1849. Studentenkreise und Hannerl, die Tochter von Hannerl sen. Tschill als 70er, Schober, Schwind und — Anton Bruckner. Hilft denn nichts gegen die Pest dieser elenden Ausnutzung der ästhetischen Unbildung unserer Zeit?

— *Max Krauß* hat seinen Vertrag mit dem K. Hoftheater in Hannover nach Ablauf dieser Spielzeit gütlich gelöst.

— Dem Herzoglichen Chordirektor *Wilh. Dürre* in *Dessau*, Organist an St. Pauli, wurde vom Herzoge von Anhalt die „Goldene Verdienstmedaille" verliehen.

— Der Violinlehrer an der Akademie der Tonkunst in *München*, *Wilhelm Sieben*, erhielt den Titel Professor.

— Der Münchener Tonkünstler-Verein hat den Musikreferenten im Kultusministerium, Oberregierungsrat *Jakob Korn*, den Direktor der Akademie der Tonkunst, Prof. *H. Bußmeyer*, und den Vorstand der Musikabteilung der Staatsbibliothek, Dr. *Gottfried Schulz*, zu Ehrenmitgliedern ernannt.

— Der Hamburger Heldenbariton *Karl Armster* wurde an die Berliner Hofoper verpflichtet.

— *Peter Dahm*, Lehrer am Kölner Konservatorium, hat das Eiserne Kreuz erhalten; Dr. *Herm. Unger* erhielt den Eisernen Halbmond.

— Im *Jenaer* Kunstverein ist gegenwärtig eine von Professor *Richard Engelmann* (Weimar) geschaffene Büste *Max Regers* ausgestellt. Die in weißem Gips ausgeführte Skizze soll später in dunklerem Stein ausgeführt werden.

— *H. Bienstocks* Oper „Sandro, der Narr" gelangte auch in Mülhausen und Freiburg i. Br. zur Aufführung.

— Vor 200 Jahren, am 27. Januar 1717, wurde die Sängerin *Marianne Pirker* zu *Heilbronn* geboren. Sie heiratete 1737 den österreichischen Violinvirtuosen Franz Pirker und machte 1744—47 Kunstreisen durch Italien, 1747 nach London, 1748—50 nach Hamburg und Kopenhagen. Seit 1750 lebte sie in Stuttgart, seit 1764 in Heilbronn als Gesanglehrerin. Sie starb 1782 in Eschenau. *H. M.*

— *Eine neue Oper von Alfred Bruneau.* In der Komischen Oper zu Paris gelangte dieser Tage eine neue vieraktige Oper von Alfred Bruneau, „Les Quatre Journées", zur ersten Aufführung; es ist die erste „wirkliche" Oper, die seit Beginn des Krieges das Rampenlicht erblickt hat. Wie in fast allen seiner früheren Werke hat Bruneau auch diesmal für seinen Text eine Novelle von Zola benutzt. Sehr dramatisch ist der Stoff der „Vier Tage" nicht; es ist die Geschichte eines armen Bauern, die in vier, den vier Jahreszeiten entsprechende Perioden geteilt ist; die dem Sommer entsprechende Periode spielt auf einem Schlachtfeld des gegenwärtigen Krieges. Die Musik wird von der Pariser Kritik als „sehr lyrisch" gekennzeichnet.

— *Claude Debussy* hat sich von seiner Krankheit erholt und kündet das Erscheinen von sechs Sonaten an, von denen die zwei ersten (für Violoncello und Klavier bezw. für Flöte, Viola und Harfe) demnächst erscheinen werden.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In München ist der Professor an der Akademie der Tonkunst *Viktor Gluth* im Alter von fast 65 Jahren gestorben. Gluth wurde am 6. Mai 1852 in Pilsen geboren und kam am 1. Oktober 1883 als Hilfslehrer für Klavier und Harmonielehre nach München. Im März 1888 wurde er zum Königl. Professor ernannt. Gluth war ein vorbildlicher Lehrer und ein Mensch von vornehmem Charakter. Lange Jahre wirkte er als Leiter des Lehrergesangvereins. Als Komponist trat er wiederholt erfolgreich an die Oeffentlichkeit; u. a. schrieb er die Oper „Der Trentajäger", die er später einer Umarbeitung unterzog und „Zlatarog" nannte. Gluth war verheiratet mit *Marie Kieslinger*, die in den siebziger Jahren als geschätztes Mitglied des Theaters am Gärtnerplatz tätig war.

— An einer Lungenentzündung starb in Berlin Prof. *Richard Schmidt*, ein eifriger Vorkämpfer Richard Wagners, der sich auch um die Gründung der Musikerpensionskasse und die Hebung der sozialen Stellung der Tonkünstler große Verdienste erworben hat.

— Der ausgezeichnete Baßbariton der K. Oper in Wiesbaden, Kammersänger *Hans Schütz*, ist im Alter von 53 Jahren in Wiesbaden gestorben.

— In Wien starb am 5. Dezember der namhafte Schriftsteller *Emmerich Kastner*, 69 Jahre alt.

— In *Böhlitz-Ehrenberg* ist Musikdirektor *August Wermann*, ein bekannter Tonkünstler und Schöpfer gehaltvoller Motetten, gestorben.

— Der verdienstvolle Braunschweiger Hofmusikdirektor *Max Clarus*, langjähriger Kapellmeister an der Hofoper und Dirigent des Chorgesangvereins, ist gestorben. Clarus hat die Opern „Des großen Königs Rekrut" und „Ilse" komponiert.

— In Dresden starb der Komponist und Musikschriftsteller Prof. *Bruno Dast*. Sein Lebenswerk war die Herausgabe der gesamten Orchesterbibliothek des Verlags Breitkopf & Härtel.

— In *Berlin* starb der treffliche Klavierpädagoge *Gustav Pohl* im 72. Altersjahre.

— Aus München wird der Tod des Geigers *Joseph Venzl*, Verfassers zahlreicher Lehrwerke, gemeldet. Venzl, der 74 Jahre alt wurde, erfreute sich der besonderen Schätzung Bülows und Wagners, dessen „Ring" er 1876 in Bayreuth mitspielte.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In der *Wiener Volksoper* wird im März die dreiaktige Oper „*Chabau*" von *Djelal Essad Bei*, dem Vizebürgermeister von Konstantinopel, zur Uraufführung gelangen.

— Die Oper „*Auf der alten Bleiche*" von *Karl Kovarovic* hatte im tschechischen Nationaltheater in Prag starken Erfolg. Die Handlung ist dem Bauernleben entnommen und beruht auf einer Erzählung „Großmütterchen" von Bozena Nemec. Der Musik wird Melodienfülle nachgerühmt.

— Im *Nürnberger Stadttheater* gab man als „Neuheit" — 19 Jahre nach ihrer Entstehung — die Märchenoper „Lobetanz" des so früh verstorbenen *Ludwig Thuille*. Auch die *Karlsruher Hofoper* will das zu Unrecht beiseite gelegte Werk wieder in den Spielplan aufnehmen.

— Die nächste Neuaufführung des Deutschen Opernhauses in *Charlottenburg* wird die lyrische Oper „Jugend" sein, die nach Halbes Jugendwerk von *Ignaz Taghalter* vertont wurde.

— Ein von *Paul Klanert* für weiblichen Chor, Soli und Klavierbegleitung (mit verbindendem Text, Dichtung von H. Kaufnicht) komponiertes Weihnachtsmärchen, betitelt „*Die Weihnachtselfen*", erlebte in Halle a. d. S. seine erfolgreiche Uraufführung aus dem Manuskript.

— Die Kräfte des Stuttgarter Hoftheaters boten am 16. Januar ihrem Chef, Baron *v. Putlitz*, dem Generalintendanten der K. Württembergischen Hoftheater, mit einer prächtigen Dichtung von *Wilh. v. Scholz* „Die Huldigung", zu der *M. v. Schillings* eine wirkungsvolle Begleitmusik geschrieben hat, ihre Glückwünsche zu dem Tage dar, an dem Putlitz vor 25 Jahren sein verantwortungsvolles Amt übernommen hat.

— In einem Konzerte des „Orchester-Vereines" in *Stuttgart* kam unter Leitung von *H. Rückbeil* eine Streichorchester-Serenade in A dur von *Hilda Klein* zur erfolgreichen Wiedergabe. Die junge Komponistin, die wir kürzlich unseren Lesern mit hübschen Liedern vorstellten, ist eine sehr begabte Schülerin von Joseph Haas. Wir dürfen ihrer Entwickelung mit Vertrauen entgegensehen. Die Serenade zeigt entwickelten Form- und Klangsinn neben frischem Empfinden.

— Im letzten Konzerte des W. Goethe-Bundes in Stuttgart kam das in der Beilage zum vorigen Hefte der N. M.-Ztg. veröffentlichte Lied „Und doch" von *W. Mauke* durch *K. Aagard Oestvig* zum ersten öffentlichen Vortrage und mußte, stürmisch bejubelt, wiederholt werden. Maukes symphonische Dichtung „Einsamkeit" wurde u. a. in Dresden unter *H. Kutzschbach* aufgeführt und mit dem Beifalle, der dieser ernsten und hoheitsvollen Schöpfung gebührt, ausgezeichnet. In Stuttgart soll die Uraufführung von Maukes Pantomime „Die letzte Maske" stattfinden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Einige Worte zu Hans Pfitzners Wesensart.* Ich weiß nicht, was mich in diesem Augenblicke treibt, die Feder zu ergreifen, um für einen Künstler das Wort zu nehmen, der als solcher ganz gewiß schon ein hohes Ansehen in der Welt genießt und kaum mehr der Fürsprache eines dritten Unbekannten zu bedürfen schiene. Dennoch bin ich von der Ueberzeugung erfüllt, mit diesen Zeilen nichts eben Ueberflüssiges zu tun oder, wie man sagt, „Eulen nach Athen zu

tragen". Denn die Tatsachen beweisen es — die Tatsachen des Konzertsaales und Theaters, sowie der fachschriftstellerischen Literatur, sie beweisen es, daß in unseren deutschen Künstlern und unserem deutschen Publikum das innige, gemütliche Verstehen und Eingehen auf eine so deutsche Natur, wie es Hans Pfitzner ist, doch noch nicht so tief wurzelt, wie es, zumal in Anbetracht der tiefen, „deutschen Zeit", wünschenswert und billig wäre. Wohl liebt man hin und wieder Pfitzner — im Theater besonders. Aber man kann sich nicht damit zufrieden geben, wenn das Verständnis sich darauf beschränkt, daß man gerne einen Abend verschwärmt und verträumt, um darauf seine Erholung bei „aktuelleren", „sensationelleren" Erscheinungen zu suchen. Wenig bleibt unser Meister noch allgemein in der Erinnerung, als Bedürfnis weiterlebend, bestehen. Woher kommt das? — Ich glaube, nicht zu viel zu behaupten, wenn ich die Meinung ausspreche: eine Kunst wie die Hans Pfitzners ist zu rein für unsere Tage, zu keusch für unsere verwöhnten Nerven, zu absichtslos für unser Sensationsbedürfnis. Infolge des Krieges haben wir wieder mehr und mehr zu unseren heimischen Meistern gegriffen. Vor allen Dingen sind Strauß' Dramen und Komödien neu aufgelebt. Es liegt mir ferne, gegen diese Werke irgend etwas vom rein künstlerischen Standpunkte aus einwenden zu wollen. Aber ihre nervösen Kitzel und ihre Perversitäten haben uns abgestumpft gegen gesund-naive Genüsse, wie die sind, welche wir von Pfitzner empfangen können. Nicht nur nach deutschen Namen sollten wir uns umschauen, nein, vor allem nach deutschen Empfindungen! Und diese pulsieren in Pfitzners Werken in wunderbarer, kristallklarer Art! Was kommt an deutschem Wesen z. B. dem „Armen Heinrich" gleich, oder der Märchenwelt der „Rose vom Liebesgarten", mag man über dies letztere Werk im übrigen denken, wie man will! Was gleicht ihrer Reinheit und innigen Natürlichkeit in all der verbreiteten neudeutschen Bühnenliteratur! Doch nicht „Salome"? „Elektra"? der „Rosenkavalier"? oder gar „Violanta" und der „Ring des Polykrates"?! — — Möge das deutsche Publikum sich bemühen, zur Unbefangenheit des Gefühls und zu einer gesunden künstlerischen Naivität zurückzukehren, und man wird staunen und dankbar sein über die Fülle des Schönen und wirklich Erhabenen, das in Pfitzners Werken, auch denen symphonischer Art, verborgen liegt! Mögen auch diese wenigen Zeilen — freilich ohne reaktionär wirken zu wollen! — etwas dazu beitragen, künftighin das Echte und Wahre, das Große in der Kunst mehr im Einfachen und Natürlichen zu suchen, in der Tiefe des Gemütes, als im Ueberraschenden, Betäubenden! Wahre Kunst bringt nicht Betäubung, sondern Klarheit, Licht! *Walter Abendroth.*

— Aus *Niemanns* Leben erzählt die „N. Fr. Pr." u. a.: Eine Demonstration ganz besonderer Art, die gerade in der gegenwärtigen Zeit viel Anklang finden würde, leistete sich Niemann einmal in den erregten Tagen des Jahres 1864, als England in drohender Weise gegen die Intervention des Deutschen Bundes zugunsten Schleswig-Holsteins Einspruch erhob. Am Abend des Tages, da die englische Drohnote in Hannover überreicht worden war, wurde „Templer und Jüdin" gegeben und Niemann sang: „Du stolzes England, schäme dich", tat dann, als ob er sich versprochen habe, und fügte die Worte „freue dich" sowie einen patriotischen Vers hinzu. Das Publikum jubelte dem Künstler zu, und der englische Gesandte erhob am nächsten Tag diplomatische Beschwerde, über deren Erfolg nichts Genaueres bekannt ist. Wagners erste Bekanntschaft mit Niemann fällt in das Jahr 1858, und als 1860 der „Tannhäuser" in Paris aufgeführt werden sollte, war es Niemann, dem er die Titelrolle anvertraute. Das Engagement an die Große Oper mit einer Gage von 72 000 Franks war um so leichter zu erreichen, als Niemann kurz vorher in Baden-Baden auf Napoleon III. einen mächtigen Eindruck ausgeübt hatte. Wagner begann nun die Rolle mit ihm einzustudieren, und welche Wirkung der Künstler auf den Meister ausübte, geht aus einem merkwürdigen Brief Wagners an Mathilde Wesendonk hervor: „Der Mensch hat unerschöpfliche Fähigkeiten", heißt es in diesem Briefe. Freilich fügt Wagner hinzu: „Noch ist er fast roh und alles in ihm tat bisher nur der Instinkt." Die Leistung Niemanns als Tannhäuser wurde vom Pariser Publikum weit freundlicher aufgenommen als das Werk selbst. Den berühmten Theaterskandal bei der Pariser Premiere des „Tannhäuser" hat Albert Niemann seinerzeit in der nachstehenden höchst interessanten und anschaulichen Weise geschildert: „Im Parterre und im Orchester war eine ganze Bande mit Pfeifen, die einen schrecklichen Lärm machte. Der Lärm begann schon bei der ersten Szene und hörte nicht mehr auf. Als im ersten Akt die Meute des Landgrafen auf der Bühne erschien, brachte man den Hunden eine ironische Ovation dar. Im zweiten Akt war das Publikum noch schlimmer. Es verlor die Geduld beim Wettkampfe der Meistersinger. Der Skandal war so groß, daß Morelli, der den Wolfrum sang, aufhörte. Dietrich, der Kapellmeister, ließ den Taktstock sinken. Da trat ich an den Souffleurkasten, bat durch Bewegungen um Ruhe und sagte: „Wir verlassen alle die Bühne, wenn Sie nicht aufhören!" Nun fingen sie an zu applaudieren und der Lärm schwieg eine Weile. Dann aber kam der dritte Akt, und der war noch ärger. Dem Kaiser Napoleon wurde ich an diesem Abend nicht vorgestellt. Ich hatte ihn einige Monate früher in Wiesbaden kennen gelernt. Er sagte mir, daß er mit Spannung die Premiere des „Tannhäuser" erwarte. Seine Anwesenheit kam uns zu Hilfe, weil das Publikum nicht wagte, die Aufführung zu verhindern. Napoleon applaudierte nur einmal im dritten Akt. Was Wagner litt, können Sie sich vorstellen. Als alles zu Ende war, umarmte er mich, vor Aufregung zitternd, und sagte: „Sie haben mich gerettet." Er war auch bei den nächsten beiden Aufführungen zugegen, denn das Werk mußte kontraktlich dreimal gegeben werden, und Wagner verlangte, daß es so geschehe. Bei diesen Aufführungen gab es keinen Skandal, aber gepfiffen wurde auch."

— „Welch ein Volk, das in diesen *(Bellinis)* lüsternen Klageliedern die Tiefe seiner Seele ausgesprochen findet! Rossini wurde in Italien beneidet, bewundert, vergöttert, aber für Bellini schwärmte man wie für einen Geliebten. Rossini hat mit dem Leichtmute und der Frivolität eines schlaffen Geschlechtes sein geniales Spiel getrieben; Bellini hauchte, so meinten die Patrioten, den Schmerz über die Knechtschaft der Nation in Tönen aus. Ein Volk aber, welches einen Bellini zu seinem Tyrtäus macht, ist ein verlorenes Volk, und wenn es seine Erhebung auch noch so großtönend beginnt, so wird ihm doch der Tag des Gerichtes nicht lange ausbleiben." (Riehl, Musik. Charakterköpfe, II. Folge, S. 56, a. 1860.)

— Einer Einladung der Theaterleitung der VI. Armee folgend, hat der *Städtische Gesangverein Aachen* in einer Stärke von 250 Damen und Herren unter Leitung von *Fritz Busch* an der Westfront gesungen. Im Deutschen Theater in Lille, in den Kathedralen zu Douai und Cambrai, sowie im Theatre de la Monnaie in Brüssel wurde Haydns Oratorium „*Die Jahreszeiten*" vor unseren Feldgrauen aufgeführt, die die ausgezeichnete Aufführung mit starkem Beifall aufnahmen. Als Solisten wirkten mit: Frau *Bellwidt*-Frankfurt (Sopran), *Schilbach-Arnold*-Köln (Tenor) und Kammersänger *Fischer*-Sondershausen (Baß).

— Die Errichtung eines *Meyerbeer-Denkmals* wurde in Berlin beschlossen.

— Die *Leipziger Oper* plant einen großen Mozart-Zyklus.

— Das Brahms-Konservatorium in *Düsseldorf* (Leitung: *R. Weinmann*) hat zwei weitere Lehrkräfte, Opernsänger Erich Thiess und Musikdirektor Göthel (Klavier) angestellt.

— Elisabeth Hofmeier-Hoffes bittet als Leiterin der „*Kleidersammelstelle für notleidende Künstler*" um Zusendung von Damen- und Herrengarderobe. *Geschäftsstelle: Berlin W. 35, Potsdamerstraße* 28 („Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands").

— Das *Darmstädter Hoftheater* beabsichtigt im März eine Gastspielreise nach der Schweiz zu unternehmen. Bei dieser wird in erster Linie Clemens v. Franckensteins Pantomime „Die Biene" (Text von Grete Wiesenthal) zur Aufführung gelangen. Herrn v. Franckensteins Musik wird bei dieser Wahl hoffentlich weniger ausschlaggebend gewesen sein als Grete Wiesenthals Tanzkunst.

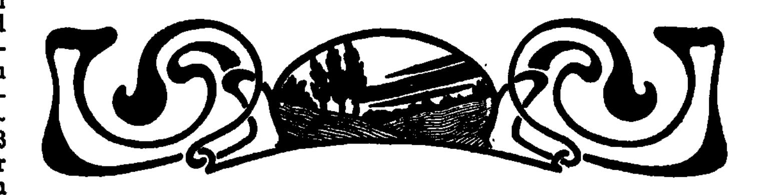
— *Oskar Fried* wird mit dem Berliner *Blüthner-Orchester* eine Konzertreise in die Schweiz unternehmen.

— Nach zweijährigem Unterbrechen des Betriebes wird das Theater in *Zug* wieder geöffnet werden.

— In *Montreux* bildete sich auf Veranlassung der französischen und belgischen Gesandtschaft ein *Internierten-Symphonieorchester*, welches den internierten Berufsmusikern und Dilettanten ermöglichen soll, ihre Kunst auszuüben. Die Direktion liegt in Händen von *Marc de Roux*, Professor der „Schola cantorum" in Paris, zurzeit Internierter.

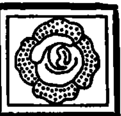
— Die diesjährigen *Diplomprüfungen* des *Schweizerischen Musikpädagogischen Verbandes* finden im April in Zürich und Lausanne statt.

— Seit Kriegsausbruch sind die französischen Musikzeitschriften, der „Courrier musical", „Le Ménestrel" und „S. I. M.", „Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft" (Sektion Frankreich), nicht mehr erschienen. Nun wird das Wiedererscheinen wenigstens des „Courrier musical" unter der Redaktion von René Doire für Anfang dieses Jahres wieder angesagt.





Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

„Ich habe dir doch schon einmal meine Ansicht über diesen Punkt gesagt, Gerdachen.“ — „Das war eine liebe Trostansicht; es ist doch ein Jammer um ein solches Fest zu kommen — es ist solch ein wunderschönes Fest.“

„Ich wußte nicht, daß dir soviel an Weihnachten liegt.“

„O doch! in dieser Feier ist eine solche Weihe, schon das allgemeine Beschenken ist ein herrlicher Brauch. Ich glaube, daß es die Herzen weitet.“

„Das glaube ich auch.“

„Und weißt du, als ganz kleines Mädchen war ich oft sehr unglücklich und da betete ich immer zum lieben Gott, er möchte mich zu sich nehmen, aber erst nach Weihnachten, weil ich den Baum und die Geschenke sehen wollte.“

„Warum warst du denn so unglücklich, meine Gerda? Du hattest es doch nicht schlechter, als deine Schwestern; ich habe es wohl bemerkt und war so traurig, dir nicht helfen zu können.“

„Es liegt jedenfalls in mir. Es fing schon damit an, daß ich mir keine Himmelsleiter bauen konnte, um zu meiner Mutter zu gelangen oder vielmehr, baute ich sie mir damals in Tönen und war ganz berauscht von der Schönheit dieser Leiter; du kannst dir meinen Kummer gar nicht vorstellen als du mir erklärtest, es habe keinen Zweck, meine Mutter käme doch nicht wieder herunter — es war mein erstes Leid. Du kannst es daraus ermessen, daß ich mich dessen noch erinnere, trotzdem ich damals erst fünf Jahre alt war. Ich begriff sofort den Umfang unseres Unglücks.“ Anna antwortete nichts darauf und Gerda fuhr fort: „Mein zweiter Schmerz war das Verbot Herrn Schmidts: ich sollte nicht mehr phantasieren. Ganz elend war ich davon.“

„Und was war dann, Gerda?“

„Dann kam das Gefühl meiner manuellen Ungeschicklichkeit, das Bewußtsein dieser Unfähigkeit nahm mir jede Lebenslust, ich fürchtete mich vor allem, und so kam immer eins zum andern.“

„Als du mir aber damals deinen Wunsch uns zu verlassen kundtatest, gabst du mir an, daß dir die häusliche Atmosphäre schade.“

„Das tat sie auch — sie lähmte mich, machte mich mitunter verzweifelt; soll ich dir ein Gedicht vorlesen, das in jenen Zeiten entstanden ist?“

„Tue das.“

Gerda klingelte dem Mädchen und erklärte, wo ihr Tagebuch zu finden sei. In einigen Minuten erschien es wieder damit und sie las:

> Das ist ein Drängen nach den Wirklichkeiten,
> Das ist ein Eilen und ein Hasten,
> Ein Sehnen nach den Alltagslasten,
> Ein Suchen vieler Kleinigkeiten.
> Wie Parasiten einen Baum verheeren,
> Mit zieren Gliedern ihm von allen Seiten
> Sein Mark aufsaugend ihr Gerank verbreiten
> Und an den feinsten Lebensfasern zehren,
> So werden jene stumpfen Wirklichkeiten,
> Die deiner Seele Unrast will erraffen,
> Dich niederdrücken, Drangsal dir bereiten:
> An ihrer Vielheit wirst du bald erschlaffen,
> Sie hat der Mensch im Wahn zu allen Zeiten
> Als seine eigne Fessel sich geschaffen.

„Du dichtest, Gerda? Und noch dazu in Sonettform! Das wußte ich nicht!“

„Ich weiß nicht, ob du das dichten nennen kannst, es ist halt der Ausfluß meiner Gefühle. Ich verband damit keine künstlerischen Absichten.“

„Daß du aber dein Empfinden in so streng gebundener Form ausdrückst, spricht dafür. Den technischen Wert dieser Verse kann ich nicht beurteilen. Gedanklich gefallen sie mir gut, betrüben mich aber gleichzeitig, wie du dir wohl denken kannst!“ Ihre Pflegemutter wendete sich einen Augenblick ab, um ihre Tränen zu verbergen, aber Gerda sah es noch.

„Was ist denn?“ fragte sie betroffen.

„Du weißt nicht, wie schmerzlich es mir ist, dich heute nach allem auszuforschen, als ob du eine Fremde wärst, die bei mir zu Besuch ist. Ich fühlte viel von dir, weil mich deine Last, die du mich nicht mittragen ließest, immer beschwerte — es ist sehr bitter, die Seelen seiner Lieben so sternenweit von sich zu wissen.“

„Jetzt ist aber meine Seele nicht mehr sternenweit von dir!“

„Ich weiß wohl, Gerda, mein langjähriger Kummer übermannte mich nur.“

Gerda beugte sich über die gütigen Hände und küßte sie. „Als Kind habe ich hier viel geschrieben; es drängte mich, meine Liebe zur Natur auszusprechen. Ich gab es auf, weil Marie eines Tages mein Heftchen fand und daraus vorlas. Ich wurde ausgelacht und hatte doch die Gedichte mit solcher Freude und Hingebung geschrieben.“ — Eine leise Bitterkeit lag in diesen Worten, die Anna tief ins Herz schnitt; sie strich ihr über den Kopf: „Kannst du mir noch ein Gedicht sagen?“

Das Mädchen blickte ihr in die Augen und begann:

> „Manche Wünsche sind
> wie ein krankes Kind:
> Das lächelt müd im Fiebertraum
> und schwanket an des Lebens Saum.
> Manche Wünsche gleichen
> Den stummen bleichen
> Winterblumen: in stillen Stunden
> sprießen sie unter dem Schnee
> und möchten gern gesunden,
> Denn selbst das Blühn tut ihnen weh!
> Wer weiß, wie manche Wünsche sind,
> Die Wünsche, die wir einst als Kind
> gehegt und die dann später schliefen,
> So tief, ganz tief, in Traumes Tiefen.“

„Ich danke dir.“ Gerda hatte die Verse deutlich, aber leise gesprochen, in einer gleichmäßigen Tonfärbung, die erkennen ließ, daß sie nicht mit großem Nachdruck aufzusagen wünschte, weil ihr die Worte zu nahe gingen. Jetzt sah sie nachdenklich auf ihr Tagebuch: „Mein Gedicht ist ganz einfach, vielleicht schlecht und wertlos, das weiß ich nicht, aber es enthält die Gefühlsskala jener Menschen, die am Leben leiden.“

„O Gerda!“

„Am Leben leiden klingt unsagbar traurig, ist aber der richtige Ausdruck für eine derartige Verfassung. Diese Menschen kranken am Dasein, an den Wirklichkeiten, am Alltag: sie haben keine Existenzberechtigung! Man soll über dem Leben stehen, meistens steht man drin, und jene, jene stehen drunter, gehen darin unter.“

„Du stehst aber jetzt nicht mehr darunter, nicht wahr?“ Bang kam die Frage.

„Ich glaube, daß ich augenblicklich außerhalb von allem bin, mir ist, als ob die Zeit stehen geblieben sei, seit meiner Krankheit, als ob ich nie wieder in gewöhnliche Bahnen zurückgelenkt werden würde. Ich kann vorläufig gar nicht absehen, was aus mir werden soll.“

„Jetzt hast du nur eine Pflicht: gesund zu werden, alles übrige findet sich schon.“

Gerda betrachtete die schneeglitzernden Eichen: „Ich glaube, ich bin ein wenig luftmüde.“

„Ich glaube, wir haben zu viel geredet, Gerda.“

Achtundzwanzigstes Kapitel.

„Du mußt in Berlin sehr fehlen.“ Gerda sagte das eines Abends nach Tisch; sie lag im Zimmer ihrer Pflegemutter, die Stunde vor dem Schlafengehen verbrachten sie allabendlich dort, es war behaglicher, als zu zweit in der geräumigen leeren Diele zu sitzen. Was sagen denn Onkel und die Mädchen dazu, daß du so lange von ihnen fortbleibst?“ Gerda wollte einen gleichgültigen Ton anschlagen, es gelang ihr aber nicht und sie wurde blutrot. „Sind sie denn nicht sehr böse auf mich?“

„Nein, Gerda, sie wissen ja, daß du noch leidend bist und bedauern nur, dich nicht zu sehen. Uebrigens, wie ist es, soll ich Marie über Sonntag herauskommen lassen?“

Gerda bedeckte ihr Gesicht mit den Händen, um die Schamröte zu verbergen, ich glaube, ich möchte keine Menschen sehen, es strengt mich noch sehr an, nur du, du machst mich nicht müde! Aber ich weiß, es ist sehr unrecht, meine Schwester nicht sehen zu wollen.“ Sie weinte fast vor Erregung . . .

„Meine liebe Gerda, kein Mensch ist dir böse, wir haben alle nur einen Wunsch, dich bald hergestellt zu sehen. Maries Herkommen war noch gar nicht in Aussicht genommen — es ist ein Vorschlag von mir, der selbstverständlich ganz unter uns bleibt, verlaß dich darauf.“

„Ich finde, sie erholt sich sehr langsam, und ich hatte mir so viel von dieser ländlichen Abgeschiedenheit ver-

sprochen." Der Geheimrat ging nachdenklich auf der Diele umher.

„Sie sieht aber viel besser aus und hat auch etwas zugenommen."

„Das ist wohl richtig, das Allgemeinbefinden hat sich nicht unwesentlich gebessert, aber sie ist doch sehr matt und die Herztätigkeit gefällt mir noch nicht recht, außer etwas Unterhaltungslektüre ist jede geistige Beschäftigung streng zu vermeiden; an Musik natürlich noch gar nicht zu denken."

„O, sie ist sehr vernünftig und äußert überhaupt keinen Wunsch. Im Gegenteil, ich fände es viel natürlicher, sie hätte irgend ein Anliegen."

„Freuen Sie sich, vorläufig ist es viel besser so. Die Pflege ist leicht, solange Sie ihr nichts zu verbieten haben. Uebrigens" — er dämpfte die Stimme, „meiner Ansicht nach hat sie noch etwas auf dem Herzen — aber fragen Sie nicht, warten Sie, bis es von selbst kommt."

„Wie ist er eigentlich mit mir zufrieden?"

„Außerordentlich, mein Herzenskind, er freut sich sehr über dein gutes Aussehen und deine Gewichtszunahme."

„Bald werde ich neunzehn Jahre alt," war ihre Antwort. Ueberrascht sah Anna auf: „Was hat denn das damit zu tun?"

„O gar nichts, ich meinte nur! Ich finde, daß ich für mein Alter schon sehr viel erlebt und durchgemacht habe, weiter nichts . . . stell dir vor, wenn mein ganzes Leben so weitergehen sollte — schrecklich wäre das."

„Ich hoffe und wünsche, daß du endlich zur Ruhe kommen möchtest, mein Herzenskind, ich glaube, daß es einen gewissen Ausgleich gibt: Menschen, die es zuerst schwer hatten, haben es später leichter und umgekehrt."

„Glaubst du nicht, daß es Leute gibt, die immer Unglück haben?"

„Nein, Gerda."

Diese Unterhaltung stimmte Gerda sehr nachdenklich; sie sagte tagsüber nicht mehr viel, aber daß ihr manches im Kopf herumging, sah Anna. Ihr Verständnis für das Sorgenkind erweiterte sich täglich, sie suchte jede Regung dieser unruhigen Seele zu belauschen. Und Gerda ging jetzt mit Freuden auf dieses liebevolle Eindringen in ihr Wesen ein.

„Mir ist, als ob ich dich jetzt erst kennen lernte," sagte sie einmal. „Wie konnte ich solange an dir vorbeileben!"

„Dafür werden wir uns auch nicht mehr verlieren, nicht wahr, Gerda? Du siehst also, daß es sich gelohnt hat, das Weihnachtsfest in Leipzig zu verbringen."

„Leipzig, ach, Leipzig! Unendlich weit kommt mir das alles vor, zuweilen ist mir, als hätte ich es geträumt, und doch habe ich dort so liebe Freunde zurückgelassen und so viele Lieblingsträume . . ." sie sah wehmütig vor sich hin. „Es ist hart, seinen Ehrgeiz begraben zu haben, ich fühle mich gedemütigt."

„Denke jetzt nicht an die Vergangenheit, freue dich an dem herrlichen Winter, den wir hier verleben, sieh, wie gut es der Himmel mit uns meint, ein Tag ist immer schöner als der andere."

Und Gerda lehnt sich zurück und sieht in all den Glanz hinaus, die Sonne ist in diesen vierzehn Tagen schon bedeutend kräftiger geworden, sie vergoldet den silbernen Winter und die Eiszapfen schmelzen in großen funkelnden Tränen . . .

In der Nacht beginnt es schon zu tauen. Der nächste Morgen hat einen grauen Vorhang vor das liebe Sonnenangesicht gezogen und es tropft und tropft und tropft. Die Erde erschauert. Man fühlt es deutlich, wie ungern sie sich von ihrem wärmenden, strahlenden Gewande trennt. Bald steht sie entblößt da und schämt sich ihrer Nacktheit. Die Winde treiben ihr Spiel mit ihr, die kalten verhöhnen sie und die warmen kosen und wiederum geht ein langer Schauer über die Erde — das ist die Verkündigung, — mit ernstem Lächeln teilt die Sonne das Gewölk und segnet die Erwartungsvolle, — von nun an liegt ein stilles Ahnen in der Luft. So ist es jetzt in Dannewitz. Es taut so mächtig, daß der Schnee bald zerronnen ist und die Wege unter Wasser stehen. Allüberall ist ein kräftiger Erdduft; jetzt gesellen sich auch schon die Amseln zu den Sperlingen, die sich täglich bei Gerda einfinden, um sich ihr Frühmahl zu holen, und sie machen alle einen flotten, zuversichtlichen Eindruck.

Nicht so Gerda. Ihr hatte der schimmernde Winter wohl getan, während sie dieses dem Frühling Entgegenleben entmutigte. Die Genesung schritt jetzt nur sehr langsam fort und Anna sorgte sich heimlich. Die Tage waren meistens feucht und sonnenlos und die Liegekuren mußten eingeschränkt werden. Sie machten zusammen kleine Ausfahrten mit dem kräftigen Einspänner. Aber Gerda blieb schmal, ihre Gesichtsfarbe war zart, ihre Stimmung oft gedrückt.

„So viel Hoffnung, wie jetzt in der Natur liegt, kann ich gar nicht aufbringen," sagte sie einmal.

„Das brauchst du ja auch nicht; nur etwas Fröhlichkeit, Gerdakind. Wenn dich die trüben Tage verstimmen, so wollen wir zwei Beiden in die Sonne reisen. Ich werde den Geheimrat fragen, wie es mit der Riviera steht, willst du?"

„Nein, Mutterchen, ich möchte hier bleiben. Es geht mir ja nicht schlecht, nur etwas müde bin ich und mutlos. Warte nur, wenn ich die ersten Knospen finde und der Himmel ist wieder durchsichtig, dann wird es besser. Das große Wünschen in der Welt strengt mich an und dabei bin ich wunschlos und zufrieden. Ich will nichts anderes, als mit dir sein und alles Versäumte nachholen, was in all diesen Jahren zwischen uns verloren ging."

„Das hast du schon nachgeholt, Gerda."

„Voriges Jahr um diese Zeit entlobte ich mich gerade."

„Ach ja."

„Du mußt nicht seufzen, Mutter, ich bereue meinen Schritt auch nicht einen Augenblick, wie ich überhaupt den Lebensplan, den ich mir selbständig vorgezeichnet habe, in seinen großen Linien wenigstens, nur gut heißen kann. Es war für meine Veranlagung das einzig Richtige; daß ich mehrmals gefehlt habe, ist menschlich. Wenn ich noch einmal anfangen müßte, würde ich es genau wieder so machen. Hätte ich nicht Musik studiert, so wäre ich bestimmt viel unglücklicher geworden und sobald ich wieder gesund bin, will ich fortfahren."

„Gerda!" In dem Ausruf lag so viel Schmerz, daß Gerda erschrocken aufsah.

Dann sagte sie leise: „Trotz allem, was geschah, möchte ich fortfahren, nur im Ausüben meiner Kunst kann ich glücklich werden — und daß ich doch eine Künstlerin bin, das fühle ich — trotz allem, trotz allem."

„Werde nur erst ganz gesund, Gerda, alles andere wird sich dann schon finden" — eine große Enttäuschung war in Annas Zügen zu lesen.

„Bist du mir böse?"

„Böse nicht, traurig. Ich hatte gehofft, du würdest mir nunmehr erhalten bleiben."

„Vorläufig hast du mich noch auf lange." Gerda streichelte die Hand ihrer Pflegemutter, aber ein wehmütiges Lächeln umspielte ihren Mund und in ihrem Herzen ging ein übermächtiges Sehnen nach Ralph Eschenbach. Sie wußte, daß sie dieses Gefühl nur durch eine vollkommene Hingabe an ihre geliebte Kunst meistern konnte . . . Die Erinnerung an ihn wurde durch die Ruhe und Untätigkeit besonders lebhaft und eine Scheu mit ihrer Pflegemutter über den Gegenstand ihrer Leidenschaft zu sprechen, verstärkte ihr Mißbehagen — so war Gerda trotz aller Mutterliebe allein mit ihrem Hangen . . . und das Hangen wuchs . . .

Am Nachmittag war sie eifrig damit beschäftigt, in ihr Tagebuch zu schreiben.

„Du mußt dich nicht übermüden, Gerda."

„Nein, das will ich auch nicht, aber es drängt mich schon lange, einiges einzutragen. Mein Tagebuch war von jeher mein liebster Beichtvater." Und sie schrieb eifrig weiter. Anna ließ sie gewähren; es war nicht gut, ihre überempfindlichen Nerven durch Widerspruch zu reizen.

Beim Tee sagte Gerda: „Es wundert mich, daß du mich nie fragst."

„Wonach sollte ich denn fragen, Kind?"

„Nun, nach der Vergangenheit, nach den Begebnissen, die zum Teil an meiner Krankheit schuld waren."

„Einiges weiß ich, außerdem dachte ich nicht, daß es dir lieb wäre, darüber zu sprechen."

„Das ist es auch nicht einerseits, andererseits drückt mich manches schmerzlich! Ich komme mir vor, wie jemand, dessen Körper mit Wunden bedeckt ist und der nicht weiß, auf welche Seite er sich legen soll."

„Mein armes Kind, du warst bis jetzt so ruhig."

„Das war ich auch, da ist es plötzlich über mich gekommen und quält und wurmt mich! — Dabei kann ich nichts tun, gar nichts, als zu suchen es zu vergessen!"

„Du mußt es abschütteln wie einen bösen Traum."

„Ach, wer das könnte." Gerda ging ans Fenster. Der Wind heulte und es regnete in Strömen. Trostlos lag der See und die Bäume seufzten. „Sieh nur das Wetter, es macht mich so unfroh, so vieles macht mich unfroh. Ach, Mutter, ich fürchte mich so."

„Vor was denn?" Frau Lessing hat sie in die Arme genommen. Wie schlank sie ist, wie leicht!

„Ich fürchte mich so unsagbar vor dem Leben. Schmerzen kann ich ganz gut ertragen, nur nicht dieses schreckliche am Leben leiden — es gibt nichts Schlimmeres."

„Gerdakind, du bist übermüdet. Laß du dein Tagebuch vorläufig liegen. Das hat Zeit. Du hast jetzt gar keinen Grund, unglücklich zu sein und auch keine Berechtigung dazu — wenn du ganz gesund bist, leidest du nicht, glaube mir." (Fortsetzung folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 20. Jan. Ausgabe dieses Heftes am 1. Februar, des nächsten Heftes am 15. Februar.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 10

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Nochmals die italienischen Ausdrücke in der deutschen Musik.

Von allen möglichen Seiten, auch von solchen Schriftstellern, die unser Blatt offenbar nicht regelmäßig zu lesen pflegen, gehen uns seit geraumer Zeit Zuschriften zu, die sich mit der Frage der Verwendung der italienischen Sprache in der deutschen Musik befassen. Wir haben unsere Meinung über diese Frage schon früher so bestimmt geäußert, daß wir es für überflüssig halten, sie abermals im einzelnen darzulegen. Zusammenfassend sei jedoch bemerkt, daß es nichts an Vortragszeichen in der Musik gibt, das sich nicht durch deutsche Bezeichnungen ebenso klar, ja, vielfach einfacher und vor allen Dingen unzweideutiger sagen ließe. Eine Zuschrift wirft uns nun insbesondere eine in letzter Zeit veröffentlichte Tonschöpfung vor und betont (mit vollem Rechte), daß es an Lächerlichkeit grenze, wenn der Komponist einem selten gebrauchten italienischen Ausdrucke in Klammer die deutsche Uebersetzung beifüge. Der Einsender fragt, ob die Schriftleitung nicht befugt sei. von sich aus die fremde durch die deutsche Bezeichnung zu ersetzen? Wir glauben nicht, würden vielmehr in einem derartigen Vorgehen einen unstatthaften Eingriff in die Rechte des betreffenden Komponisten sehen. Mutatis mutandis zeigt sich die gleiche Erscheinung in der Tagespresse in bezug auf die Anzeigen: im „Feuilleton" mag gerade jemand einen geharnischten Aufsatz gegen den Fremdwörterunfug veröffentlicht haben. Durchblättert dessen Leser den Anzeigenteil, so wird er unfehlbar auf Dutzende von kaufmännischen Anpreisungen stoßen, die ein zweifelhaftes Deutsch mit einem unzweifelhaft falschen Französisch oder Englisch zu einem unerquicklichen Brei mischen. Würde da der Leser die Schriftleitung verantwortlich machen wollen, so wäre das töricht. Der Verfasser der Anzeige schreibt sie so nieder, wie er sie für gut hält; er kennt sein Publikum und weiß, daß die von ihm verwendeten Fachausdrücke denen, die seine Anzeige suchen, vertraut sind. Die Anzeige ist in der gewählten Form geistiges Eigentum der anzeigenden Firma. Dem Uebelstande könnte nur dadurch abgeholfen werden, daß die Zeitungsleitungen erklären würden, Anzeigen, die nicht in einwandfreiem und reinem Deutsch abgefaßt seien, könnten keine Aufnahme finden. Glaubt aber irgend jemand im Ernste, daß sich auch nur eine einzige Zeitung dazu bereit finden würde? Oder sollte (um einem anderen möglichen Einwande zu begegnen) ein Zeitungsverlag eine sprachwissenschaftlich geschulte Kraft anstellen, um die eingesandten Anzeigen in bezug auf ihre Sprachrichtigkeit zu prüfen und sie gegebenen Falles umzumodeln? So naiv, an diese Möglichkeit zu glauben, wird wohl niemand sein.

Der Leser dieser Zeilen wird nun aber wohl sagen, daß die Aufgabe einer von einer Zeitung zu bezahlenden Anzeige und die Einsendung einer durch einen Verlag zu honorierenden Arbeit zweierlei Dinge seien. Das ist ohne Zweifel der Fall. Aber auch in dem zweiten Falle darf die Schriftleitung unter keinen Umständen etwa selbständig Aenderungen an der Musik-Handschrift vornehmen, da deren Verfasser ohne Frage auf dem Standpunkte stehen werden. ihre fachmännischen Vortragsbezeichnungen stellten einen keineswegs unwichtigen Teil des ganzen Kunstwerkes dar. So kann der Schriftleiter dem Komponisten allenfalls den Rat geben, deutsche Ausdrücke an Stelle der fremden zu gebrauchen, er wird aber um der Fremdwörter willen sich den Erwerb einer vielleicht wertvollen Tonschöpfung doch nicht entgehen lassen dürfen, wenn ihm sein Blatt und die Teilnahme der Leser am Herzen liegen.

Einzelne Zuschriften gehen noch weiter und verlangen geradezu den Neudruck aller deutschen Musik mit deutschen Vortragsbezeichnungen. Ob die Verfasser solcher Zuschriften sich wohl einmal klar gemacht haben, was sie damit fordern? Ich glaube nicht. Die Erfüllung dieses Anspruches würde für die Verleger einen materiellen Verlust von Summen bedeuten, deren Höhe sich auch nicht annähernd schätzen ließe. Die Erörterung der ganzen Frage ist überdies so lange ziemlich zwecklos, als sich der Verleger-Verein zu ihr noch nicht geäußert hat. Gewiß: die „Neue Musik-Zeitung" könnte vorgehen und erklären: wir nehmen in Zukunft keine Musikalien mehr auf, die nicht ausschließlich deutsche Vortragsbezeichnungen enthalten. Aber was würde das für den Musikverlag als solchen bedeuten? Vielleicht eine wünschenswerte Mahnung, vielleicht den Beweis. daß es ohne Italienisch ebensogut und wohl noch besser gehe. Sicherlich nicht mehr.

Wir hoffen aber, ohne Zwangsmaßregeln auszukommen. Zwar ist das Trägheitsgesetz eines, das nicht nur auf die Materie Bezug hat, vielmehr die geistigen Werte ebenso beeinflußt. Und auch das wissen wir, daß mancher Tondichter ein tiefstes Bedürfnis hat, seine Sprachkenntnis wenigstens in seiner Musik spazierenzuführen (auch wenn er sonst das Italienische schlechter als irgendein Oberkellner spricht). Aber wir nehmen, wie gesagt, an, daß wir mit diesem abermaligen Anrufen des deutschen Sinnes weiter als mit Gewaltmaßregeln kommen und erreichen

werden, daß die Einsender von Tonwerken in Zukunft unseren und vieler unserer Leser berechtigten Wünschen Entgegenkommen zeigen werden. Sollte die damit ausgesprochene Bitte ungehört verhallen, so bliebe allerdings wohl kaum etwas anderes übrig, als den stärksten möglichen Druck auszuüben.

Die Angelegenheit hat so viel Staub aufgewirbelt, daß die Schriftleitung zu diesen Aeußerungen gezwungen war. Mögen unsere Tondichter an ihnen nicht achtlos vorübergehen! Es handelt sich in der Tat um mehr als um eine Nichtigkeit. Schon die Tatsache, daß die Frage viele unserer besten Köpfe seit langer Zeit beschäftigt, gibt doch zu denken, und daß unser deutsches Volk, das seine Söhne in einem Kampfe stehen sieht, in dem es um Sein oder Nichtsein Deutschlands und deutscher Art geht, wünschen darf, daß die Kunst, die sein Denken und Fühlen in allen Lagen des Lebens begleitet wie keine andere, ihm mit Begleitworten seiner eigenen Sprache geboten werde: das wird ihm am Ende kein vernünftiger Mensch verübeln können. **W. Nagel.**

Bulgarische Volksmusik.

Von TONY MARKOW-SANDHAGE (Sofia).

Zu den wenigen Kulturgütern, die Bulgarien aus der Zeit einstiger hoher Blüte in die Gegenwart hinübergerettet hat, gehört das Volkslied. Der Schatz dieser Lieder ist ein so reicher, nicht nur an Zahl, sondern vor allem auch an poetischem und musikalischem Gehalt, daß es zu verwundern ist, wie er so lange außerhalb der Grenzen dieses Landes unbeachtet bleiben konnte.

Der Grund dafür ist wohl zum größten Teil darin zu suchen, daß Bulgarien bis vor kurzem so geringe Beziehungen zu den Westländern hatte und daß die Masse der Gebildeten in völliger Unkenntnis über die einstige kulturelle Bedeutung des so lange Jahrhunderte in der Geschichte ausgelöschten Landes war.

Das Volk selbst hatte unter dem politischen Joche der Türken und dem weit folgenschwereren geistigen der Griechen das Bewußtsein der eigenen Nationalität gänzlich verloren, bis im Jahre 1762 aus dem einsamen Mönchskloster auf dem Berge Athos Weckrufe drangen, die der gelehrte Mönch Paisij seinen Volksgenossen zwischen der Donau und der Maritza wie in Mazedonien zurief, — ihnen in dem ersten bulgarischen Geschichtswerke, dessen Autor er war, die glorreiche Vergangenheit vor Augen führend.

Zwischen diesem bedeutsamen Ereignisse und dem Befreiungsjahre 1876/77 liegt die geistige Auferstehung Bulgariens.

Politisch unabhängig geworden, gab man sich in dem jungen Lande eifriger kultureller Tätigkeit hin, die, auch rückwärts schauend, den Spuren der Vergangenheit nachging.

Tatkräftige Unterstützung fand dieses Unternehmen durch den überaus kunstverständigen Minister Schischmanoff, der neben den anderen Künsten ganz besonders der Musik ein eifriger Förderer wurde. Das von ihm begonnene Werk in verständnisvoller Weise fortzusetzen, läßt sich der heutige Kultusminister Pescheff ganz besonders gelegen sein. Dank dessen hat heute Bulgarien, besonders in seiner Hauptstadt, ein außerordentlich reges Musikleben.

Schon unter dem Ministerium Schischmanoff wurden Prämien ausgesetzt auf die Sammlung von Volksliedern, die seither in 12 Bänden in der Akademie der Wissenschaften zu Sofia niedergelegt sind.

Auch die Sammlung: „Südslawische Lieder“ von Kuhač und Kuba enthält zahlreiche bulgarische und mazedonische Volkslieder, doch in dieser, wie in den oben genannten Bänden, ist die Notierung vielfach fehlerhaft, besonders bezüglich des Rhythmus. Abgesehen davon, daß die in der Akademie der Wissenschaften aufbewahrten Bände von Liebhabern zusammengestellt wurden, deren mangelhafte musikalische Kenntnisse von vornherein keine Gewähr für eine befriedigende Lösung der gestellten Aufgabe bot, müssen äußere Umstände Erwähnung finden, die diese weiterhin erschwerten.

So fehlte jedes schriftliche Dokument aus früheren Jahrhunderten. Bulgarien hat in dem Zeitraum vom 9.—14. Jahrhundert eine eigene Kirchenmusik gehabt, die, nach Rußland übertragen, in zahlreichen Handschriften dort später aufgefunden worden ist. Man kann daher wohl mit Sicherheit annehmen, daß auch damals schon die weltliche Musik hochentwickelt war und daß diese, ebenso wie die geistliche, aufgezeichnet worden ist. Was aber an schriftlichen Dokumenten vorhanden gewesen, das ist wahrscheinlich im Jahre 1838 bei dem Brande der Nationalbibliothek in Tirnowo, der alten bulgarischen Hauptstadt, verloren gegangen. Mit diesem Brande, der den geistigen Unterdrückern des Bulgarentums zur Last gelegt wird, ist der Forschung unersetzliches Material aus Bulgariens kultureller Vergangenheit verloren gegangen.

Seine Erhaltung verdankt das Volkslied und die Volksmusik überhaupt — denn es existiert eine große Anzahl von Tanzmelodien, die zu den Nationaltänzen wie „Choro“ und „Retschenitza“ gesungen werden — ausschließlich mündlicher Ueberlieferung. In den Tälern des Balkan- und des Rhodozegebirges, dort, wohin noch die Kultur mit ihren Schattenseiten in Gestalt von Grammophon und Orchestrion nicht gedrungen, ist dieser Schatz unversehrt aus alter Zeit erhalten; dort singt sie das Volk noch auf den Feldern und in den Spinnstuben zu den Freuden und Leiden des Tages.

Ueber die Zeit der Entstehung der bulgarischen Volksmusik ließe sich vielleicht bei den vielen Liedern mit epischem Inhalte aus diesem letzteren Schlüsse ziehen, doch ist nicht mit Sicherheit nachzuweisen, daß ihre musikalische Fassung nicht im Laufe der Zeit Aenderungen erlitten.

Es ist über diese Frage viel geschrieben worden, vor allem in der „Musikalen Westnik“ (Musik-Zeitung) — herausgegeben von Georgieff, dem Direktor der staatlichen Musikschule in Sofia —, doch zuverlässige Angaben mit dem nötigen Beweismaterial fehlen noch. Hoffentlich kommen einmal glückliche Funde zutage, die zur Klärung dieser Frage beitragen.

Die beste bisher erschienene Arbeit über bulgarische Volksmusik hat der in Sofia lebende Komponist und Musikschriftsteller Dabri Christoff geschrieben; sie ist unter dem Titel „Rhythmische Grundlagen unserer Volksmusik“ als Band XXVII der Akademie der Wissenschaften hier erschienen. Christoff gilt unter seinen Landsleuten als der beste Kenner der Volksmusik, daher ist seine Auffassung von ihren Anfängen jedenfalls von Interesse. Er sagt in seinem Werke: „Bis jetzt vermutete man, daß jener rhythmische Reichtum, von dem in der altgriechischen Musiktheorie die Rede ist, ohne lebendige Beispiele sei; tatsächlich sind der erhaltenen Ueberreste altgriechischer Musik sehr wenige, doch, wenn wir nach den neuerdings herausgegebenen Sammlungen griechischer Volkslieder von Georgi Pachtikos und gleichzeitig nach unseren Volksliedern urteilen, so kommen wir zu der Ueberzeugung, daß der Rhythmus und die Tonalität, von denen in der Musiktheorie des Aristoxenos die Rede, vollkommen erhalten sind auf der Balkanhalbinsel, und zwar in den bulgarischen und mazedonischen Volksliedern.“

Nun zu den Liedern selber. Ihre Eigenart unterscheidet sie von der westeuropäischen Volksmusik durch die am häufigsten vorkommenden ungeraden Taktarten, durch die große Verschiedenheit des Periodenbaus und durch bestimmte charakteristische Intervalle und Tonarten.

Außer den in der westeuropäischen Musik vorkommenden Taktarten treffen wir in der bulgarischen Volksmusik folgende[1]:

1. ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ = 5/4-Takt
= 5/8 „
= 5/16 „
oder umgekehrt: ♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ = 5/4-Takt usw.

2. ♩ ♩ + ♩ ♩ + ♩ ♩ ♩ = 7/4-Takt
= 7/8 „
= 7/16 „

Ebenso siebenzeitige Taktart mit drei Zeiten zu Anfang des Taktes:

♩ ♩ ♩ + ♩ ♩ + ♩ ♩

3. = 9/8-Takt
= 9/16 „

[1] Diese Tabelle habe ich dem „Handbuch der Musiktheorie“ von Dabri Christoff, D. W. Radeff und W. Mirtscheff entnommen.

Neunzeitige Taktart mit drei Zeiten an zweiter Stelle:

$= {}^{9}/_{8}$-Takt

$= {}^{9}/_{16}$ „

4. $= {}^{11}/_{16}$-Takt

5.

$= {}^{12}/_{8}$-Takt

$= {}^{12}/_{16}$ „

6.

$= {}^{14}/_{8}$-Takt

$= {}^{14}/_{16}$ „

Die Zusammensetzung der Perioden in der bulgarischen Volksmusik ist folgende:[1]

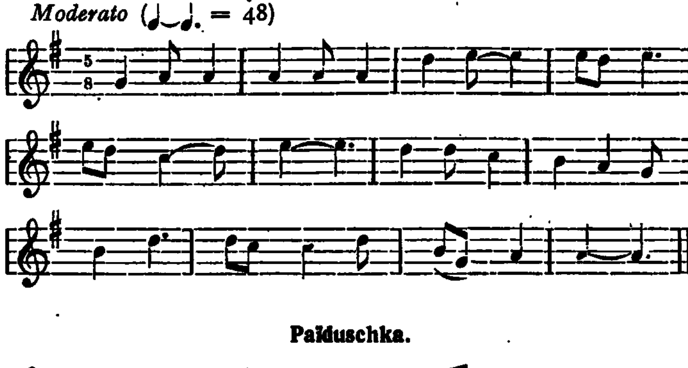
1. 2-taktige Periode —
2. 4 „ „ (2 + 2)
3. 6 „ „ (3 + 3)
4. 8 „ „ (4 + 4)
5. 10 „ „ (5 + 5)
6. 12 „ „ (6 + 6, 4 + 4 + 4)
7. 14 „ „ (4 + 5 + 5)
8. 3 „ „ —
9. 5 „ „ (3 + 2, 2 + 3)
10. 7 „ „ (3 + 4)
11. 9 „ „ (3 + 3 + 3)
12. 11 „ „ (4 + 3 + 4)

Die Melodiebildung der bulgarischen Musik weist byzantinische und persisch-arabische Einflüsse auf — häufiges Vorkommen der übermäßigen Sekunde[1] —, doch gibt es auch eine beträchtliche Anzahl von Liedern und Tanzmelodien, die sich in ihrer Originalität wesentlich von der Musik anderer Völker unterscheidet. Von älteren Tonarten kommt am häufigsten die äolische vor; die phrygische Tonart mit der Erhöhung der dritten Stufe, die zur Bildung der übermäßigen Sekunde führt, treffen wir in manchen Woiwodengesängen. Diese sind häufig ohne jeden Rhythmus, oder die Aufzeichner haben die freie Melodie nachträglich in eine bestimmte Taktart gezwängt, die aber keinesfalls dem rhythmischen Charakter des Liedes entspricht, wie man sich leicht überzeugen kann, wenn man sie das Volk singen hört.

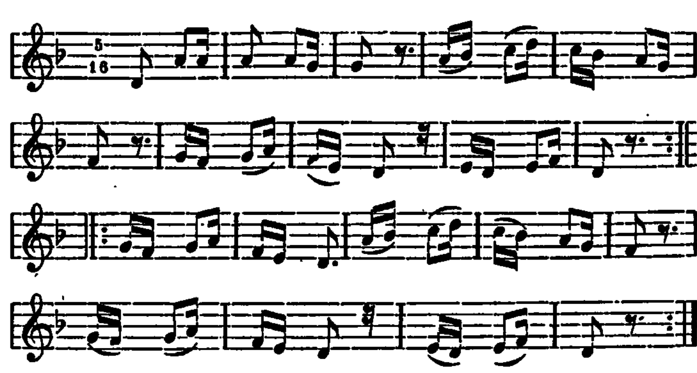
Es mögen nun einige Beispiele von Liedern und Tanzmelodien folgen[2].

Choró (Rundtanz) mit Text.

Moderato (♩‿♩. = 48)



Paiduschka.



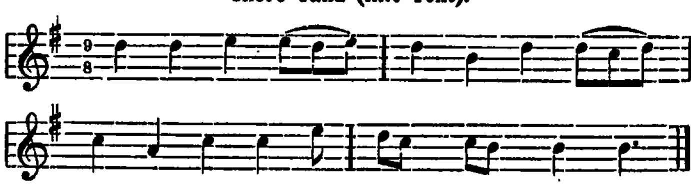
[1] Dabri Christoff: „Rhythmische Grundlagen unserer Volksmusik". S. 51.

[2] Aus dem Bande: „Rhythmische Grundlagen unserer Volksmusik" von Dabri Christoff.

Ratschenitza-Tanz.



Choró-Tanz (mit Text).



Reigen-Tanz.



Pomakenlied[1].

Volkslied.

Andante



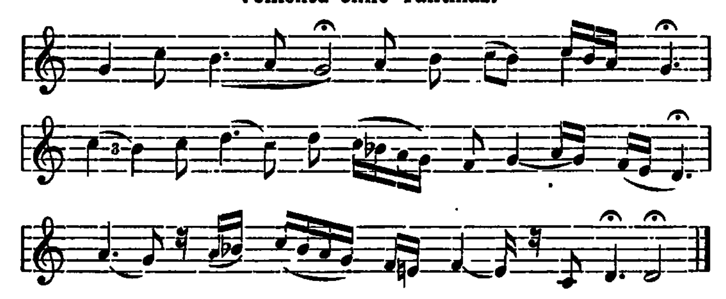
Volkslied „Woiwode Bogdan".



[1] Pomaken: türkisierte Bulgaren.



Volkslied ohne Taktmaß.



Volkslied „Grozdanka und Woiwode Bogdan".

Langsam



Zur Aufführung der großen Bachschen Chorwerke.

Von Dr. GERHARD FREIESLEBEN (Leipzig).

Die an die Aufnahmefähigkeit der meisten Konzerthörer ungewöhnlich große Anforderungen stellende Zeitdauer der großen Bachschen Chorwerke — der beiden Passionen, der hohen Messe und des Weihnachtsoratoriums — hat von jeher die Gepflogenheit hervorgerufen, diese Werke für Konzertaufführungen gewissen Kürzungen zu unterziehen, die nach Maßgabe des Zeitgeschmacks und der Persönlichkeit des Aufführungsleiters jeweils mehr oder weniger geschickt ausfielen. Am stärksten ist davon immer die Matthäus-Passion betroffen worden, deren strichlose, über vier Stunden beanspruchende Aufführung zwar neuerdings wiederholt und trotz der die Stimmung sehr beeinträchtigenden längeren Zwischenpause mit gutem Erfolg durchgeführt worden ist, aber doch — mag sie auch künstlerisch stets als das Ideal gelten — in der Praxis stets eine Ausnahme bleiben wird. Eine strichlose Aufführung der zum Weihnachtsoratorium zusammengefaßten sechs Kantaten an einem Konzertabend dürfte noch seltener vorgekommen und unter Berücksichtigung der bei über 3½ stündiger Dauer infolge der Gleichförmigkeit des Inhalts bedingten ermüdenden Wirkung kaum durchführbar sein, sodaß auch hier starke und oft recht wenig glückliche Kürzungen die Regel bilden, falls sich die Aufführung nicht, wie es häufig geschieht, auf die ersten drei Kantaten allein beschränkt.

Die Berechtigung zur Vornahme von Kürzungen wird an sich unbedenklich zugegeben werden können, sobald man sich vergegenwärtigt, daß für den heutigen Konzertgebrauch eben andre Grundsätze gelten müssen als für die — mit Ausnahme der Messe — zu Bachs Zeit lediglich im Rahmen kirchlicher Kulthandlung in Betracht kommende Wiedergabe dieser Werke. Denn die Fähigkeit, sich vier oder mehr Stunden ununterbrochen in einem volle Aufnahmefähigkeit in sich schließenden Zustand hochgesteigerter religiöser Erhebung zu erhalten, kann bei der heutigen Hörerschaft einer kirchlichen Konzertaufführung nicht mehr vorausgesetzt werden. Erkennt man dies aber an, so erscheint umsomehr gegenüber den bisher überlieferten, häufig nicht glücklichen Gepflogenheiten eine sorgfältige Untersuchung am Platze zu sein, wie solche Kürzungen am schonendsten und sinnvollsten ausgeführt werden können.

I. Die Johannespassion.

Die Johannespassion läßt am wenigsten von allen vier Werken ein Bedürfnis nach stärkeren Kürzungen erkennen. Ihre strichlose Aufführung beansprucht nur 2¾ Stunden, also noch weniger wie die Matthäuspassion mit den meist üblichen reichlichen Strichen. Ueberdies ist der ungeheure dramatische Fluß der Entwickelung, der das Interesse ohnehin am stärksten fesselt, durch madrigalische Einlagen ja nur spärlich und im allgemeinen nur dort unterbrochen, wo sich das Bedürfnis nach lyrischen Ruhepunkten von selbst ergibt. Auch die Verknüpfung von Arioso und Arie, die in der Matthäuspassion so oft zur Weglassung der letzteren verleitet, findet sich hier nur einmal (No. 31, 32).

Wer in absoluter Originaltreue das höchste Gebot künstlerischen Stiles erblickt, wird also die Johannespassion stets ungekürzt aufführen. Immerhin sind einige Kürzungen erwägenswert und z. T. im Interesse gesteigerter Wirkung sogar zu empfehlen. Insbesondere kann die erwähnte Arie No. 32 („Erwäge, wie sein blutgefärbter Rücken") ruhig wegbleiben, da sie nach dem wunderbaren Baß-Arioso stark abfällt und auch textlich nicht mehr ganz zu genießen ist. Unbedingt zu empfehlen ist eine Kürzung der langen Rezitative No. 64 und 66, denn nach der gewaltigen Erhabenheit der Todesstunde interessiert die breite Erzählung von Kreuzabnahme und Beisetzung nicht mehr. Am besten gibt man von No. 64 nur die ersten 8 Takte mit der Kadenz nach Es dur, und schließt daran unmittelbar Takt 17, drittes Viertel („Es war aber an der Stätte"), jedoch zur Vermeidung von Oktavfortschreitung beginnend mit $\overset{6}{a}$ statt *F*. Zur Beibehaltung des Chorals, der ohne besonderen Zusammenhang mit dem Text lediglich zur Unterbrechung des sonst überlangen Rezitativs eingeschoben erscheint, besteht bei diesen Kürzungen keine Veranlassung mehr; will man ihn um seiner Schönheit willen erhalten, so kann er auch zwischen den wie angegeben gekürzten Rezitativen stehen bleiben, nur müßte dann vorher in Takt acht von No. 64 statt nach Es dur mit

6♭ 5
4 3♮ ♭
9 — c

nach c moll kadenziert werden. Wem die Rezitativkürzungen zu stark erscheinen, der kann auch noch die ersten 8 Takte von No. 66 beibehalten und an die c moll-Kadenz nach „herab" wiederum den F dur-Sextakkord in Takt 17, drittes Viertel, anschließen. Schließlich ist auch möglich, No. 64 und 65 ganz zu streichen, No. 66 aber ungekürzt beizubehalten, wobei die Arie No. 63 mit dem Dur-Akkord geschlossen werden muß.

Künstlerisch wäre auch nichts dagegen einzuwenden, wenn man die Einschiebung aus dem Matthäustext (No. 61) mit den dazugehörigen No. 62 und 63 striche, denn hier hat Bach doch nur ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack gemacht, der beim Tod Jesu Erdbeben und Donner nicht missen mochte; zum Geist des Johannestextes paßt die ganze Stelle tatsächlich nicht. Auch schließt sich der Anfangsakkord 6♮ 5♭ *d*, wenn er mit weichem Arpeggio gegeben wird, ohne zu schroffe Dissonanzwirkung an den D dur-Schluß von No. 60 an. Bach selbst hat ja übrigens die drei Stücke in der dritten Bearbeitung der Passion durch eine leider verloren gegangene Symphonie ersetzt, muß also selbst erkannt haben, daß die Stücke nicht hierher paßten.

Im übrigen kommen in der Johannespassion keine nennenswerten Kürzungen in Frage. Im ersten Teil pflegt allerdings mit Rücksicht auf die allzuschnelle Aufeinanderfolge der Arien No. 11 und 13 gern eine davon weggelassen zu werden. Dabei vergißt man, daß die erste den Abschluß der Gethsemaneszene bildet, während die zweite die nächste Szene (Verhör vor dem Hohenpriester) einleitet; beide bilden also die stärkste Cäsur im ganzen ersten Teil und sind zur Bezeichnung des Stimmungs- und Szenenwechsels unentbehrlich. Uebrigens läßt sich durch Vortrag der zweiten Arie in frischem Zeitmaß und leicht anzubringende Kürzungen (Peters Kl.-A. *E* bis letzter Takt vor *F*, *K* bis *L*) verhindern, daß die Arien als allzustarke Hemmung des dramatischen Handlungsganges empfunden werden.

(Fortsetzung folgt.)

Oskar Fried.

Von KARL STANG.



Der Prophet gilt nichts in seinem Lande", so sagt ein altes Volkswort und es muß wohl in der Tat etwas Wahres daran sein, denn auch heute noch finden wir es leider nur zu oft bestätigt. Vielleicht in besonders hohem Maße bei uns Deutschen, die wir uns bis zum Ausbruche des großen Krieges nicht genug darin tun konnten, alles, was uns vom Auslande — besonders von unsern heutigen offenen und geheimen Feinden — zukam, zu vergöttern, meistens wahl- und kritiklos, einzig weil es eben nicht auf unserem eigenen Boden gewachsen war. Es kam nicht selten so weit, daß wir an eigenen bedeutenden Erscheinungen achtlos oder offen mißachtend vorbeigingen, bis etwa plötzlich aus der Fremde Stimmen zu uns herüberdrangen, die uns aufmerksam machten und uns die Augen öffneten.

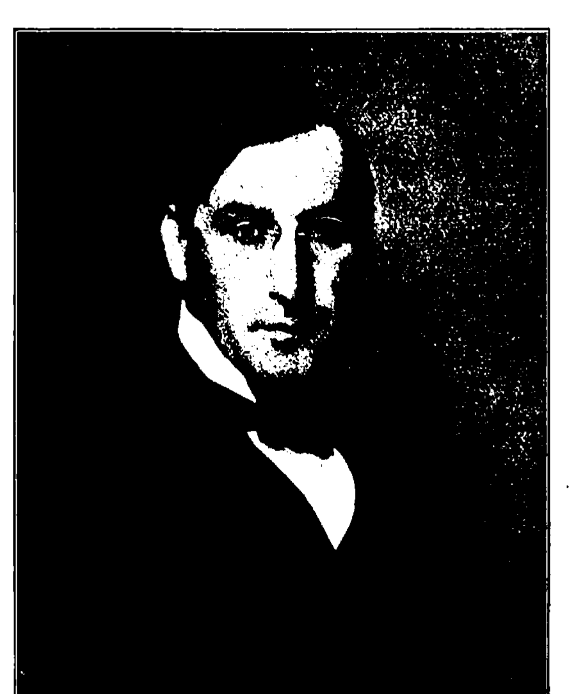
Das hat sich nun seit Beginn des Krieges, für den Augenblick wenigstens, gewaltig geändert. Der Deutsche hat in dieser ungeheuren Not wieder einmal gelernt, sich auf sich selbst zu besinnen. Und was wäre wohl inniger zu wünschen, als daß dieses wiedererwachte Selbstbewußtsein, das Vertrauen in die eigene Kraft, auch über diese eisen- und todgeschwängerte Zeit hinaus weiterleben möchte. Ob aber dieser Wunsch in Erfüllung gehen wird, wer möchte das schon heute zu bejahen wagen? Wer will voraussagen, ob wir endlich zu der dauernden Erkenntnis uns durchringen werden, daß es eine unserer vornehmsten Kulturaufgaben ist, den auserwählten Geistern im eigenen Lande eine Stätte zu bereiten, allwo sie ihr Können zu betätigen vermögen? Es bedarf wohl nicht erst des Beweises, daß die Kultur eines Volkes vor allem bestimmt wird durch die Tätigkeit und den Einfluß seiner außergewöhnlichen Geister. Das gilt für alle Gebiete, Politik, Handel, Industrie und nicht zuletzt für die Wissenschaften und schönen Künste. Gerade die letzteren, Wissenschaft und Kunst, sind es ja vor allem, die die eigentliche Kultur eines Volkes ausmachen und bestimmen. Aus dieser Erkenntnis ergibt sich aber von selbst die unabweisbare Forderung, daß wir diejenigen, denen es Zweck alles Lebens ist, uns die geheiligten Güter der Kunst und Wissenschaft zu vermitteln, auf alle nur erdenkliche Weise fördern und ihnen den Weg zur Erfüllung ihrer hohen Aufgaben ebnen müssen.

In diesem Sinne seien denn die nachfolgenden Betrachtungen einem Manne gewidmet, dessen Name in deutschen Landen, abgesehen von einigen größeren und kleineren Gemeinden, im allgemeinen noch viel zu wenig gekannt ist, obschon er durch seine Taten hinreichend erwiesen hat, welche Bedeutung ihm eigentlich zukomme: Oskar Fried.

Wer ist *Oskar Fried?* wird gar mancher fragen, dem sonst doch Musik nicht gleichgültig ist. Daß er aber diese Frage stellen darf — trotz der schon vor Jahren erschienenen Monographien über Fried von Paul Bekker, Hugo Leichtentritt und Paul Stefan, denen ihr mutiges Eintreten für ihn nicht vergessen sei —, ja daß dem Frager nicht einmal ernstlich ein persönlicher Vorwurf zu machen ist, das gerade ist das Traurige. Denn Oskar Fried ergeht es, wie es so manchen unserer Besten erging; denen, da sie lebten, in unserem geliebten Vaterlande nicht ein Platz gewiesen wurde, wo sie ihr großes Können kraftvoll und d a u e r n d, denn darauf kommt es an, hätten betätigen dürfen, und die sich endlich dann erbittert fremden Landen zuwandten, in denen man ihr Streben zu würdigen wußte. Denkt nur an Heinrich Heine und in Hinsicht auf unser engeres Gebiet der Musik etwa an Gustav Mahler und Karl Muck. Da sie in unserer Mitte lebten, achtete man ihrer nicht in dem Maße, wie es ihnen gebührt hätte; und an Anfeindungen hat es auch nicht gefehlt. Bis sie uns endlich den Rücken kehrten und wir einsehen durften, was wir an ihnen verloren hatten. Da hub ein großes Wehklagen an.

Habt acht, daß es im Falle Oskar Fried nicht wiederum so ergehe. Es ist hohe Zeit, daß man sich eindringlicher mit ihm befasse, denn schon ist er heute draußen außerhalb unserer Pfähle gekannter und geschätzter als daheim. — Wollt ihr wissen, wer Oskar Fried sei, so fragt nur die großen Kunstgemeinden etwa in Kopenhagen, Petersburg, Moskau, Paris, Mailand, Manchester, Budapest. Sie werden euch die Antwort nicht schuldig bleiben. Sie wissen es, welche Offenbarungen Fried ihnen gebracht hat. Wenn aber ein Mann, ein Deutscher noch dazu, draußen in fremden Landen solch ungeheures Aufsehen erregen, dann Anerkennung und endlich Bewunderung, Verehrung und Liebe finden konnte, so darf es wohl angezeigt erscheinen, daß wir uns auch hier einmal mit seiner Persönlichkeit befassen.

Freilich auch in Berlin hat Oskar Fried Ehren und Erfolge gehabt und zwar große. Aber liegt es an dem ruhelosen Hasten und Treiben dieser nervösen Arbeitsstadt, daß künstlerische Erfolge selbst von allergrößten Ausmaßen so wenig nachhaltig dort sind, oder woran liegt es, daß diesem Manne bis heute noch nicht ein dauerndes Arbeitsfeld zugewiesen ward? Denn Taten hat er gerade in des Reiches Hauptstadt vollbracht, wie sie seit den längst entschwundenen Zeiten, da Richard Strauß dort seine „Neuen symphonischen Konzerte" gab, nicht mehr vollführt waren. Gleichviel. Es ist an der Zeit, daß endlich diesem Oskar Fried irgendwo in Deutschland eine Stätte bereitet werde, wo er sein ungeheures Können dauernd erweisen kann.



Oskar Fried.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Es war zu Anfang des Jahres 1904, als Fried, von dessen Dasein nur engere Kreise bis dahin wußten, plötzlich wie ein helleuchtender Stern am Himmel des musikalischen Deutschland auftauchte. Er kam und war da und zwang durch die Kraft seiner Persönlichkeit sofort alle Welt, zu ihm Stellung zu nehmen. Die Meinungen platzten aufeinander: Hosianna! hier, steiniget ihn! dort. Und das war eben recht. Denn dadurch ward am schlagendsten erwiesen, daß er Eigenes, Großes zu künden hatte. So aber geschah es:

In dem genannten Jahre führten die vereinigten Berlin-Potsdamer Wagner-Vereine Frieds „Trunkenes Lied" auf. Karl Muck, der Unvergessene, war ihr begeisterter und begeisternder Führer. Ein Legendenkranz absonderlichster Art war dem merkwürdigen Werke gewunden worden und ihm vorausgeeilt. Zuerst war es Spott und kopfschüttelndes Nichtverstehen, dann Verwunderung ob unerhörter Klangverbindungen und unüberwindlicher Schwierigkeiten. Dann aber brach sich allmählich während des Studiums die Erkenntnis durch von etwas Neuem, Eigenartigem, von bestrickendem Reiz und gewaltiger Erhebung, bis endlich die Aufführung selbst einen vollen, jubelnd anerkannten Sieg zeitigte. Hier trat uns ein vollgültiger, ein ernster Neuerer entgegen mit diesem Werk, dessen Ausführung ein Heer von Mitwirkenden erforderte: großes Orchester, gewaltige Chormassen und erlesene Solostimmen. Mit dem „Trunkenen Liede", das Anregung und Worte aus dem „Zarathustra" Nietzsches schöpfte und das nach Stoff und Gestaltung der Gattung des Chorwerkes neue Möglichkeiten und Wege wies, ward der Name Fried mit einem Schlage mitten in das brandende Wogen der breiten Oeffentlichkeit gestellt, obwohl dem Werke in einer Anzahl kleinerer Schöpfungen schon manche Vorläufer vorangegangen waren: Lieder für eine Singstimme mit Klavier auf Texte von Otto Julius Bierbaum, Henkell, Nietzsche, Bodman, Dehmel u. a.; ein Adagio und Scherzo für Blasinstrumente; drei zweistimmige Gesänge mit Klavier; dann Dehmels „Verklärte Nacht" für Alt und Tenor mit großem Orchester und endlich „Präludium und Doppelfuge" für großes Orchester. Dies alles war schon da, aber es hatte sich kaum jemand darum gekümmert. Da kam denn das „Trunkene Lied", das ein Merkstein nicht nur im Leben unseres Künstlers, sondern vielleicht unserer gesamten modernen Musik ist. Es im Rahmen dieser Ausführungen erläuternd zu umschreiben, ist nicht wohl angängig, ganz abgesehen davon, daß der unsagbare Zauber und die zwingende Gewalt dieses Wunderwerkes doch nicht auch nur annähernd in Worten erfaßt werden könnte. Man muß es erleben, und wem dieses beschieden ist, dem wird es unvergeßlich bleiben.

Der Erfolg des Werkes brachte für Frieds Leben eine Wendung zum Bessern. Die Zeit des Zweifelns war nun vorüber, wenn auch des Lernens nie ein Ende sein wird bei

diesem rastlos vorwärtsstrebenden Geist. Aus allerkleinsten Anfängen, dort wo Musik nichts mehr als ein kümmerliches Handwerk bedeutet, war er kraft seines eisernen Willens emporgestiegen. Er hatte in einem kleinen Städtchen irgendwo in der Mark das Hornblasen erlernt und Geigenspiel, so wie es die Musikanten jener dem Großstädter heutigen Tages ganz unbekannten Stadtpfeifereien neben ihren Obliegenheiten für Haus und Hof ihres Lehrherrn eben erlernen. Aber der innere, zunächst noch ganz unbewußte Drang nach Höherem ließ ihn beizeiten sein Ziel höher stecken. Nach mancherlei Wanderfahrten mit reisenden Orchestern, denen er als Hornist oder Geiger, wie es die Gelegenheit jeweilig erforderte, angehörte, kam er nach Frankfurt a. M. und fand sich dortselbst eines Tages als Hornist im Orchester des Palmengartens, wo er sogar vertretungsweise hier und da schon dirigieren durfte. Mit noch jungen Jahren, er hatte die Zwanzig kaum überschritten, war er Mitglied des Frankfurter Opernhausorchesters. Hier erschlossen sich ihm zuerst die Wunder wahrer und ernster Kunst. Willig gab er sich ihren Eindrücken hin und gewann von ihnen neuen mächtigen Auftrieb. Hier begegnete er zuerst einem Menschen, der ihn, wie später so viele andere, mächtig gefördert hat: Engelbert Humperdinck, der damals gerade sich anschickte, das Wunder seines „Hänsel und Gretel“ zu vollbringen. Der Meister gab ihm Unterricht, und was der Schüler ihm verdankt, des gedenkt Fried noch heute mit tiefer Inbrunst. Er wirkte mit an der Fertigstellung des Klavierauszuges zum Märchenlustspiel, schrieb über das Werk eine Orchesterfantasie und verfertigte mancherlei Einrichtungen für Klavier und Orchester. Zugleich aber regte sich ihm der Wunsch zu eigenem Schaffen und langsam rangen sich die ersten Werke aus seiner Seele. Gerade um diese Zeit des ersten Schaffens aber loderte noch einmal das zigeunerhaft Unbeständige, das ruhelos noch immer Unbefriedigte in ihm auf. Er war nicht der Mann, der sich damit genug sein ließ, in dem erlernten Beruf bürgerlich seßhaft zu werden. Sein Sinn war höher hinaus gerichtet und er reckte die Arme nach ferneren, noch ungekannten Zielen.

Er verließ Frankfurt wieder und damit zugleich seinen Lehrer und kam 1894 nach Düsseldorf. In Julius Buths, dem damaligen Leiter des dortigen Musikvereins, fand er einen neuen Förderer und ward zugleich stark angezogen von den Malern dieser altbekannten Kunststadt. Ueberhaupt hat Fried sich auch fernerhin für die Malerei in hohem Maße begeistert und der vertraute Umgang mit ihren Jüngern und Meistern hat ihm ein vielseitiges Wissen und sicheres Urteil auf diesem Gebiete gegeben, das manchen in Staunen versetzen mag. Von Düsseldorf aus, wo es ihn nicht lange hielt, wandte er sich nach München und schloß sich sofort den Kreisen der Wedekind, Hamsun, Bierbaum und deren Genossen an. In dem Generalmusikdirektor der Hofoper, Hermann Levi, fand er für sein eigenstes Schaffen wiederum einen mächtigen Schutzherrn, der von den bisherigen Kompositionen Frieds stark eingenommen war und ihn zur Vertonung des Bierbaumschen Spieles „Die vernarrte Prinzeß“ anregte. Das Werk wurde fertig komponiert, aber durch besondere Umstände hat es nie das Licht der Rampen erblickt und wird auch wohl nie dahin gelangen. Nach drei Jahren verließ Fried auch München wieder und ging nach Paris, wo er neben vielen und mannigfachen Anregungen auch Not und bitterstes Elend kennen lernen mußte; bis er dann nach abermals zwei Jahren nach Berlin ging, das ihm seither trotz vieler und ausgedehnter Reisen, von denen noch zu reden sein wird, zur Heimat wurde. In der ersten Zeit hat er noch bei Philipp Scharwenka ernste kontrapunktische Studien betrieben und unterdes formte sich ihm sein schon erwähntes großes Werk, das „Trunkene Lied“.

Infolge des durch dieses hervorgerufenen großen Erfolges ward Fried die Leitung des durch Gernsheims Abgang verwaisten Sternschen Gesangvereins angetragen und er übernahm sie im Herbst 1904, obschon er noch nie als Dirigent in großen Aufgaben sich versucht hatte. Aber vertrauend in die eigene Kraft und von glühender Liebe für seine Aufgabe beseelt, wagte er es und es gelang. Zwar sträubte sich eine große Anzahl der Vereinsangehörigen gegen seine straffe, zunächst im Ueberschwang der Gefühle fast grobe Art; scharenweise verließen Mißmutige das Feld, denen Kunst nur eine müßige Tändelei bedeutet hatte. Neue Kräfte wurden gewonnen und als endlich im März das erste Konzert mit Liszts „Heiliger Elisabeth“ von statten ging, da zeigte es sich unzweideutig, daß diejenigen, die Fried auf diesen Posten berufen hatten, recht behalten sollten; und auch erwies es sich, daß Kunst eben doch etwas anderes ist als ein durch langjährige Uebung erworbenes Handwerk. Die nachfolgenden Aufführungen der „Jahreszeiten“, der „Altrhapsodie“ von Brahms, von Beethovens „Chorphantasie“ und Mendelssohns „Walpurgisnacht“ waren Taten eines frischen neuen Geistes, denen das Zeichen des Genialen an der Stirne geschrieben stand. Daneben gingen Werke für Orchester allein, so u. a. Straußens „Eulenspiegel“. Mit Liszts „Graner Messe“ folgte endlich Beethovens „Neunte“, und dieser Abend wurde allen, die ihn erlebten, zum unvergeßlichen Ereignis. Auch das „Trunkene Lied“ kam noch einmal zu einer ungemein eindrucksvollen Gestaltung, zusammen mit der symphonischen Dichtung „Appalachia“ von Delius.

Damals übertrug ihm die Konzertdirektion Leonhard ihre „Neuen Konzerte“ und hier war es recht eigentlich, wo Frieds Bedeutung für das zeitgenössische Musikleben mit aller Wucht einsetzte: sein Eintreten für die Kunst der Gegenwart. In diesen Konzerten, die leider nur einen Winter hindurch dauerten, brachte er u. a. in Gegenwart ihres begeistert anerkennenden Schöpfers Mahlers „Zweite Symphonie“.

Später, im Herbst 1907, begann die neugegründete „Gesellschaft der Musikfreunde“ unter Frieds Leitung ihr Wirken und hier konnte er seine Absichten, neue und selten gehörte ältere Werke vorzuführen, erfolgreich fortsetzen. Nicodés „Gloriasymphonie“, Beethovens „Neunte“, Berlioz’ „Phantastique“ und deren Fortsetzung „Lelio“, neue Werke von Borodino, Delius, Busoni, Scriabine; ferner symphonische Werke von Hausegger, Andreae, Metzl; Berlioz’ „Fausts Verdammung“ und Rachmaninoffs „Toteninsel“; Bruchstücke aus Mahlers „VII. Symphonie“, aus Pfitzners „Rose vom Liebesgarten“, Werke von Klose, Bantock, Charpentier, Klenau; Schönbergs symphonische Dichtung „Pelleas und Melisande“ und anderes mehr mögen als die hauptsächlichsten Merksteine aus dieser vierjährigen Zeit seines segensreichen und anregenden Wirkens genannt sein.

Dazu sollte er damals 1908 die Leitung des neugegründeten Blüthner-Orchesters übernehmen und damit wäre ihm allerdings eine Stätte bereitet gewesen, von der aus er das von ihm so heiß ersehnte Werk ständiger künstlerischer Erziehung hätte vollführen können. Allein es kam anders. Schon war sein Ruf hinaus in die Welt gehallt. 1906 bereits hatte er in Petersburg und Moskau dirigiert und dort mit Mahlers „Zweiter Symphonie“ und andern Werken alle Herzen im Sturm erobert. Was lag näher, als daß die dortigen Gemeinden ihn auch in den folgenden Jahren wiedersehen wollten. Und diesem verlockenden Rufen folgte er willig und mit allem Eifer, wodurch dann freilich die Blüthnerkonzerte liegen bleiben mußten. Er erntete begeisterte Anerkennung, Ehren und Geld, bis dann eines Tages unerwartet das Verhängnis hereinbrach, das seinem ferneren Wirken in Rußland ein jähes Ende setzte. Er hatte für Beethovens „Neunte“ eine vierte Probe verlangt und war, als man sich dieser Forderung zu widersetzen schien, der zweifellos sehr richtigen Meinung, daß dies nur eine Geldfrage sei, für Geld aber überall, auch in Rußland, alles zu haben sei. Daraus wurde ihm denn von Mißgünstigen, die ja immer wie Krähen das Schlachtfeld umlauern, ein Strick gedreht und er der Majestätsbeleidigung gegen den Kaiser von Rußland angeklagt. „Es lebe der Wettbewerb!“ hat er einmal selbst darüber gesagt und damit mag er denn wohl scharfsinnig ins Schwarze getroffen haben. —

Die Leitung sowohl des Sternschen Gesangvereins wie auch der Gesellschaft der Musikfreunde hat Fried später wieder aufgegeben. Im Winter 1912 veranstaltete die Konzertdirektion Gutmann in Berlin eine Reihe Orchesterkonzerte, zu deren Leitung sie Fried berief. Neben Bruckners „VII. Symphonie“ und einer ungeheuer eindruckstarken Gestaltung der „Phantastique“ von Berlioz, Werken von Beethoven und Schumann kamen u. a. zur Aufführung Mahlers „Lied von der Erde“ und dessen prachtvolle „Neunte Symphonie“, Delius’ „Lebenstanz“, Busonis „Brautwahl-Suite“ und Frieds „Auswanderer“.

Das letztere Werk — dem seit dem „Trunkenen Lied“ nur noch drei Frauenchöre und einige Lieder, sowie das in seiner dramatischen Wucht geradezu niederschmetternde „Erntelied“ von Dehmel für Männerchor und großes Orchester voraufgegangen waren — ist auf einen wundervollen Text von Verhaeren für Sprechstimme, großes Orchester und Fernorchester komponiert. Es ist bisher Frieds letztes und vielleicht auch bedeutendstes Werk und ich stehe nicht an, ihm, obwohl es meines Wissens sonst nirgendwo zur Aufführung gelangt ist, eine für unsere gesamte zeitgenössische Musik entscheidende Bedeutung beizumessen. Als Melodram schlechthin kann man das Werk nicht wohl ansprechen. Es ist vielmehr eine symphonische Dichtung zu einem gleichzeitig gesprochenen Gedicht. Darin liegt freilich etwas Zwiespältiges, denn selbst wenn für das Wort ein Sprecher gewonnen würde, der über die erforderliche stimmliche Riesenkraft mühelos geböte, die gegenüber dem oftmals mit unerhörter Gewalt anstürmenden Orchester restlos standhielte, so bleibt es doch eine offene Frage, ob es überhaupt im Bereiche der Möglichkeit liege, daß sich das gesprochene Wort in idealem Sinne mit dem Klang des Orchesters vermähle. Das darf vielleicht bezweifelt werden, denn letzten Endes sind es zwei entgegengesetzte und in ihrem Wesen grundverschiedenen Gesetzen unterliegende

Welten, die hier vereinigt werden sollen. Davon abgesehen aber bietet der rein musikalische Teil des Werkes des Anregenden und Neuartigen, besonders in Hinsicht auf die gewagten und überaus kühnen Harmoniefolgen so unendlich viel, daß man die „Auswanderer“ geradezu als ein Lehrbuch modernster Musik ansprechen muß.

Es wird vielleicht erst späteren Jahren beschieden sein, den Tondichter Fried in seiner vollen Bedeutung zu erfassen und zu würdigen. Daß seine Werke so selten und nur gelegentlich in Konzerten erscheinen, hat seinen Grund, abgesehen von den mangelnden Kenntnissen so vieler Orchesterleiter, deren Wissen sich leider nur zu oft in den Klassikern, allenfalls noch Brahms und Wagner, erschöpft und in Ausnahmefällen höchstens noch bis zu Richard Strauß gelangt, hauptsächlich darin, daß Fried selbst, entgegen den Gepflogenheiten anderer Tondichter, so wenig und nur widerstrebend sich um die Aufführung seiner Werke kümmert. Ihm genügt es zumeist, sie einmal in einer guten Ausführung gehört zu haben. Dann aber hat er für sie keine Zeit mehr, da sein Wirken wesentlich den Andern gehört und vor allem den Mitlebenden. Dies ist ein Wesenszug seines Charakters, der ihn in die unmittelbare Nähe und Verwandtschaft eines Liszt rückt. So sehr das auf der einen Seite in Hinsicht auf die eigenen Werke zu beklagen ist, um so größeren Dank und Anerkennung schulden wir ihm für die rastlose Aufopferung und Ueberzeugungstreue, mit der er sich für das Recht der Lebenden einsetzt.

Seit dem Winter 1912 hat Fried, nachdem die von Gutmann veranstalteten Konzerte in den darauffolgenden Jahren leider nicht fortgesetzt wurden, in Berlin (abgesehen von einigen Veranstaltungen der „Neuen freien Volksbühnen“, in deren Rahmen er erst kürzlich Liszts „Faustsymphonie“ und die Uraufführung der „Vierten Symphonie“ von Sibelius leitete) nicht mehr dirigiert. Sein Weg führte ihn in den letzten Jahren vor dem Kriege mehr und mehr ins Ausland, wo er zu einem wahren Bahnbrecher für deutsche und moderne Musik überhaupt wurde.

So leitete er in Manchester Beethovens „Neunte“, in Mailand mit dem Orchester des Scalatheaters in zwei Konzerten Bruckners herrliche „Siebente“, Busonis „Turandot Suite“, Berlioz, Beethoven u. a., brachte im Chatelet-Theater in Paris Werke von Ravel, Stravinsky, Debussy und Fragmente aus Arnold Schönbergs „Gurreliedern“. Im letzten Winter war er hauptsächlich in Kopenhagen tätig, wo er mit Berlioz' „Phantastique“ einen ganz beispiellosen Erfolg errang und in einer ganzen Reihe weiterer Konzerte, zu deren Zuhörern u. a. auch mehrfach die aufs höchste begeisterte königliche Familie zählte, Liszts „Faustsymphonie“, Beethovens „V. und VII. Symphonie“, Strauß' „Eulenspiegel“, „Tod und Verklärung“, „Don Juan“ und viele kleinere Werke von Beethoven, Mozart, Wagner, Schumann u. a., darunter vieles in Erstaufführungen brachte. In Budapest führte er mit dem Kaiserlichen Opernorchester ebenfalls Liszts „Faustsymphonie“ auf. Ueberall fand er begeisterte Anerkennung und jubelnde Verehrung.

Und warum dies? Woher schreibt sich der beispiellose Erfolg des in all jenen Ländern bis dahin unbekannt gewesenen deutschen Dirigenten? Fried ist als Orchesterleiter „keines Meisters Gesell“ gewesen, vielmehr einzig aus der ungeheuren Kraft des eigenen Wollens zur heutigen Größe emporgewachsen. Was langjährige Uebung namentlich im Anfang vermissen ließ, ruhige Abgeklärtheit und Selbstbeherrschung, ersetzte er vollkommen durch ein geradezu unheimlich sicheres Erfassen und eindringliches Gestalten, durch eine grenzenlose Hingabe und heilige Begeisterung, die sich unmittelbar mit berückender Gewalt auf Ausübende und Zuhörer übertrug. Musik ist ihm jedesmal Erlebnis; aber darin, daß er dieses persönliche Erlebnis auch auf die andern zu übertragen weiß, daß er alle unwiderstehlich mit sich fortreißt und in seinen Bann zwingt, darin besteht vielleicht das letzte Geheimnis seiner bewundernswerten Kunst. Es ist die schwärmerische, ins schier Uebermenschliche gesteigerte Inbrunst, das restlose Aufgehen im Werke selbst, das so überzeugend von ihm ausströmt und alle Miterlebenden erschauern läßt; gänzliches Vergessen alles Irdischen und reinste Aufopferung im priesterlichen Dienste seiner über alles geliebten Kunst.

Und so ist es nicht zu verwundern, daß er auch da herrliche Taten vollbringt, wo die gegebenen äußeren Mittel nicht eben die reichsten sind. Bis kurz vor Ausbruch des Krieges leitete Fried alljährlich einige wenige Konzerte in dem kleinen Städtchen Forst in der Lausitz. Das Orchester war eine jener Stadtkapellen, wie sie ihm aus seines künstlerischen Lebens Anfängen genugsam bekannt waren, zumeist Musiklehrlinge und angehende Musiker, verstärkt lediglich durch einige wenige Kräfte der Berliner Philharmoniker, die er mit hinüber nahm. In rastlosen, wahrhaft erzieherischen Proben suchte er nahezu jedem einzelnen der Mitwirkenden in aufopfernder Geduld das Wesenhafte der zur Darstellung gelangenden Werke einzuprägen. Als Chor wirkten hier und da zwei Gesangvereine, zumeist aus Fabrikarbeitern und deren Angehörigen bestehend, mit. Aber in unermüdlicher Arbeit und reiner Begeisterung für die gute Sache vollbrachte er hier Aufführungen u. a. von Mendelssohns „Walpurgisnacht“, der „Egmontouvertüre“, der Brahmsschen „Altrhapsodie“, der „Pastoralsymphonie“, die trotz mancher Unzulänglichkeiten dennoch von solch hinreißendem Schwung und Ausdruckskraft waren, daß er selbst seine helle Freude daran hatte. Zu der Freude der Genießenden aber gesellte sich für ihn jenes erhebende Bewußtsein, diesen Menschen vom Höchsten und Schönsten gegeben zu haben.

Hier aber, wo ihm mit beschränkten Mitteln solch Prächtiges gelang, hat es sich ganz besonders und mit zwingender Gewalt offenbart, welche wahrhaft erzieherische Kraft ihm innewohnt; und das läßt vielleicht einen Rückschluß darauf zu, was wir Großes und Erhebendes erst von Fried zu erwarten hätten, wenn es ihm einmal beschieden wäre, an die Spitze eines unserer bedeutenden Orchester zum ständigen Führer und Erzieher berufen zu werden. —

Dem Theater ist Fried bisher ferngeblieben, abgesehen von den „Orpheus“-Aufführungen, die er vor Jahren für Max Reinhardt leitete, und seiner Musteraufführungen der „Fledermaus“, die er erst jüngst in 33maliger, stets bejubelter Wiederholung in Kopenhagen brachte. Davon drang ja begeisterte Kunde auch in deutsche Berichte, ebenso von seinem großen Erfolg, den er erst in den allerletzten Tagen gelegentlich der Reinhardt-Gastspiele mit seiner lichtvollen Darstellung der „Sommernachtstraum“-Musik in Bern hatte. Was er etwa als musikalischer Leiter eines guten städtischen oder fürstlichen Theaters leisten würde, ist kaum auszudenken. Es ist gar nicht zu bezweifeln, daß er gerade für ein solches Amt größte Eignung besitzt. Allerdings müßte mit dem herkömmlichen Schlendrian am Theater dann erst einmal gründlich aufgeräumt werden, um ein wahres Werk der Erziehung und Wiedergeburt vollführen zu können. Die Werke unserer Meister aber und vor allem auch der Lebenden in möglichst treuer, mustergültiger Darstellung uns schlackenrein zu vermitteln, wer wäre dazu nach dem hier Aufgezeigten wohl berufener als Oskar Fried, dem, das wissen wir, Kunst bedeutet: restlose Aufopferung und Hingabe einzig an das Werk, strenge Zucht und unermüdliche Arbeit im Dienste heiligsten Gutes.

Würde ein deutscher Fürst sich bereit finden, ihn an sein Theater oder an die Spitze seines Orchesters dauernd zu berufen, fürwahr, wir dürften die Ueberzeugung haben, alsdann wieder wirklich und im edelsten Sinne von diesem Theater, von diesem Orchester als von einer Kultureinrichtung sprechen zu können.

Wird dieser deutsche Fürst sich finden?

F. Hummel: „Die Gefilde der Seligen“.

Oper in drei Bildern, einem Vor- und Nachspiel von GUSTAVE HELENE WITTE.

(Uraufführung im Altenburger Hoftheater, 19. Januar 1917.)

Drei Uraufführungen hat der neue Intendant unserer Hofbühne *Berg-Ehlert* — vor dem Kriege Direktor des Stadttheaters in Königsberg i. Pr. — seit Uebernahme seiner hiesigen Stellung herausgebracht. Den Reigen eröffnete im vorigen Winter die Operette „*Der dumme August*“ von *Rudi Gfaller*. Weniger Glück hatte „Die schöne Frau Marlies“, ein mißglückter Versuch zur Weiterentwickelung der Spieloper im Lortzingschen Sinne von *E. Meyer-Helmund*, die bald wieder vom Spielplan verschwand und m. W. auch nirgendwo weiter angenommen worden ist. Daß die Intendanz sich nun eines ernsten Werkes angenommen hat, muß mit Dank und Freude begrüßt werden. Es bestärkt uns in der Hoffnung, daß unsere Hofbühne wieder mehr zu einer Pflegstätte deutscher klassischer und vor allem auch zeitgenössischer Kunst werden möchte.

Die der neuen Oper zugrunde liegende Dichtung rührt an Gedanken, die heute mehr denn je alle Gemüter bewegen und nicht nur auf Kanzeln und Lehrstühlen, sondern auch in Büchern und öffentlichen Vorträgen behandelt werden. Es ist die alte Frage nach dem Sinn des Todes und dem Verhältnis der Abgeschiedenen zu den Lebenden, die in dieser Oper aufgerollt wird. Sie wird aber nicht im Sinne des Christentums gelöst, wie der Name „Die Gefilde der Seligen“ vermuten lassen könnte, sondern auf Grund des altgriechischen Mythos, worauf auch der ursprüngliche Name „Lethe“ hindeutet. Damit sind wir gleich im Bilde. Wir befinden uns auf der Toteninsel — an Böcklins bekanntes Bild lehnte sich auch die vom Theatermaler Hartwich (Charlottenburg) geschaffene Dekoration an, wozu freilich eine Blumengrotte im Vordergrunde nicht gut passen wollte —, an

die der stygische Fluß seine Wellen schlägt. Der Nachen des Fährmanns bringt ein junges Weib ins Reich der Schatten und vor den Gott des Todes, der hier thront. Doch mit tausend Fäden der Erinnerung ist ihr Geist an die glückliche Vergangenheit im Kreise ihrer Familie gebunden und mit beweglicher Klage bittet sie um Erlaubnis zur Rückkehr. Ihrer Not erbarmt sich der Fährmann, der ihr aus dem Lethe den Trank des Vergessens bietet. Doch ihr graut vor solcher wunschlosen Glückseligkeit, mit Abscheu stößt sie die Schale zurück und fleht den zürnenden Gott um eins nur an: Erinnerung und Wissen von ihren Lieben. Als Strafe wird ihrem heißen Wunsch Erfüllung und sie muß mit Schaudern sehen, was ihr ewige Güte zu erleben ersparen wollte. Sie sieht ihren Gatten nach kurzer Zeit in den Banden einer unseligen Leidenschaft zu einem Weib, das sie einst selbst ihre Freundin nannte, sieht, wie er diesem zuliebe das Bild der Verstorbenen zerstört und ihre Kinder samt der warnenden Mutter hinaustreibt. Endlich muß sie mit ansehen, wie der noch immer geliebte Gatte die Falsche in nicht mißzuverstehendem Beisammensein überrascht und in rasendster Eifersucht den Nebenbuhler niederschlägt.

Mit steigendem Entsetzen hat die Aermste erfahren müssen, wie jenseits des Stromes ihr Lebensglück in Trümmer geschlagen wurde, ohne doch dem Verderben Einhalt gebieten zu können. Jetzt bittet sie zerknirscht auf den Knien um den Trank, der sie auf immer von den Bildern des Lebens erlösen und ihrer Seele Ruhe und Frieden zurückbringen soll.

Die Sprache der Dichtung ist edel und bilderreich, entbehrt aber doch zu sehr der logischen Folgerichtigkeit und damit der eigentlichen dramatischen Schlagkraft. Die gröbsten Verfehlungen des zurückgebliebenen Witwers, Ehebruch und Mord, müssen das Verlangen nach dem Lethetrank begreiflich machen. Das lose Aneinanderreihen der einzelnen Bilder, die auf der Hinterbühne sich abspielen, während die abgeschiedene Seele mit dem Fährmann Charon im unverändert bleibenden Vorderraum den Vorgängen folgt, beeinträchtigt dazu die einheitliche Wirkung und stellt an die technischen Einrichtungen nicht geringe Anforderungen, die aber bei der Uraufführung im großen ganzen glücklich erfüllt wurden.

Ferdinand Hummel, der zweiundsechzigjährige Musikdirektor des Königl. Schauspielhauses in Berlin, hat zu dieser Handlung eine wirksame Musik geschrieben, die den Empfindungen der Heldin in dieser ihrer Leidensgeschichte nachgeht und sie treffend zu charakterisieren weiß. Ihr Auflehnen gegen das Schicksal und die Leidenschaftsausbrüche der Einzelbilder werden mit großem Aufwand an Orchestermalerei dargestellt. Dieser symphonisch wirkenden Musik gegenüber konnten sich die Sänger oft nur mit Mühe behaupten. Doch ist wohl anzunehmen, daß bei versenktem Orchester, das wir hier nicht haben, das Stärkeverhältnis sich günstiger gestalten würde. Einige Partien, wie die beruhigenden Worte des Todes oder die milde verzeihenden Reden des Fährmanns, sind von großer Schönheit. Bei aller Anerkennung des ernsten Strebens und der Satzkunst kann aber doch nicht geleugnet werden, daß das Werk mehr als Produkt des Nachdenkens, als einer alle Hindernisse im Sturm überwindenden künstlerischen Offenbarung erscheint. Doch fühlten auch die Zuhörer, daß hier ernstes Wollen und gediegenes Können am Werke gewesen war, dem man es wohl anmerken konnte, wie es mit dem spröden Stoffe gerungen hatte.

Der unbestrittene Achtungserfolg war ehrlich erarbeitet und gab dem Schöpfer des Werkes Gelegenheit, sich inmitten der Mitwirkenden zu zeigen, unter denen sich Frl. *Hecker* als die verstorbene „Johanna" vor allen anderen den Dank des Komponisten verdiente. Doch auch der Bassist *Maeré*, ein Holländer von Geburt, als Gott des Todes, und *Faßbinder* (Bariton) als Fährmann verdienen Anerkennung. In den Einzelbildern war Kammersängerin *v. Neudegg* (Alt) als Mutter, unser Heldentenor *Moscow* als Gatte der Verstorbenen vorzüglich.

Die musikalische Leitung ließ das hervorragende Geschick des Hofkapellmeisters *Rudolf Groß* in der Führung schwieriger Ensembles wieder einen glänzenden Sieg auf der ganzen Linie erringen. Er besitzt die unschätzbare Gabe, auch den schwierigsten Situationen, die im Bühnenleben so leicht vorkommen, immer gewachsen zu sein. Ich kann mich nicht erinnern, daß unter seinem Szepter auch nur eine einzige Oper oder Operette „verpatzt" worden wäre, was doch manchem berühmten Dirigenten schon passiert ist. Komponist und Publikum zeichneten ihn mit Recht besonders aus.

Leider dauert die neue Oper, die ohne Pause vorgeführt wird, nur eine Stunde. Unsere Bühnenleitung ließ darum das stimmungsvolle Schauspiel „Herbst" von Schmidt-Häßler, in dem gleichfalls der Tod als Freund dargestellt wird, vorangehen. Auch hiermit feierte die szenische Leitung des Oberspielleiters *Multa* einen Triumph. —*a*—.

Johannes Doebber: „Die fahrenden Musikanten".

(Uraufführung im Magdeburger Stadttheater am 21. Januar.)

Der Text des Singspiels „Die fahrenden Musikanten" stammt, soweit es sich nicht um Originalverse Schumannscher Lieder handelt, von *Hans Gaus*, die Musik ist *Schumann*schen Werken entnommen und von *Johannes Doebber* bearbeitet worden. Da der Gedanke zu diesem Werke bereits vor der Entstehung des „Dreimäderlhauses" gefaßt wurde, so fällt eine etwaige Bezichtigung der Nachahmung fort, allerdings kommen die beiden dem Allgemeinpublikum allzugroße Zugeständnisse machenden Werke in dem Gedankengang stark überein. Wie im „Dreimäderlhaus" Schubert und sein Hannerl zum Mittelpunkt der Handlung gewählt wurde, so ist es hier Schumann und seine spätere Gattin Clara Wieck. Drei Lebensjahre des Meisters werden uns vorgeführt, die Jahre 1837, 1840 und 1843. Schumann, der 1837 bei dem Klavierpädagogen Wieck Unterricht nahm und dort mit dessen schon damals in der Musikwelt vorteilhaft eingeführten Tochter Clara in Berührung kam, verliebte sich in diese und bat den Vater um seine Einwilligung zur Heirat. Wieck schlug das Angebot ab und ging sogar so weit, den seinen Antrag dreimal wiederholenden Schumann mit den Vorwürfen eines „Säufers" und „Wüstlings" aus dem Hause zu weisen. Den beiden Liebenden blieb nichts weiter übrig, als den vom Vater verweigerten Heiratskonsens auf gerichtlichem Wege zu erbitten, der ihnen auch im Jahre 1840 gewährt wurde. Kurze Zeit darauf fand die Trauung statt, und ein glückliches Familienleben krönte nun das nur ihrer Liebe folgende Paar. 1843 komponierte Schumann sein großes Chorwerk: „Das Paradies und die Peri", und verstand es, durch dessen Aufführung den alten Starrkopf und sich bis dahin von seinem Kinde losgesagten Vater Wieck auszusöhnen. Diese Zeit aus Schumanns Leben ist der Handlung zugrunde gelegt und bühnenwirksam ausgeschmückt worden. Da jedoch ein absolut künstlerischer Drang zur Entstehung eines solchen Singspiels nicht vorhanden sein kann, glaube ich, in der Annahme nicht fehlzugehen, daß der pekuniäre Erfolg der maßgebende Faktor zu Herstellung der Arbeit war und, wenn wir auch den rein künstlerischen Standpunkt in den Hintergrund treten lassen würden, ist schon aus diesen Gründen ein solches potpourriartiges Gebilde wie das vorliegende auf das entschiedenste zu verwerfen. In der Anlage ist das Libretto höchst dürftig. Gaus stellt oft, nur um dem Grundgedanken des Stückes Rechnung zu tragen, Handlungen nebeneinander, die nicht zusammenpassen und die Wirkung stark beeinträchtigen; so z. B. bildet schon allein die geradezu possenhaft wirkende, vor den Freunden Schumanns improvisierte Gerichtsszene einen nach librettistischer Seite hin stark anzugreifenden Unfug. Eine gewisse Geschicklichkeit für das Rein-Bühnenwirksame ist den Verfassern nicht abzusprechen, jedoch genügt diese nicht, um ein Stück von derartigen, auf tiefem Niveau stehenden Qualitäten, wie das vorliegende, vor dem Untergange zu bewahren.

Die Musik ist von dem den Lesern dieses Blattes nicht unbekannten Komponisten *Johannes Doebber* bearbeitet und baut sich bis auf kleinere selbst geschaffene Zwischenspiele streng auf Schumannschen Weisen auf. Doebber verrät hier den geschickten, mit allen Mitteln der modernen Orchestertechnik vertrauten Instrumentalisten und versteht es, die Schumannschen Weisen miteinander zu verbinden. Im ersten Akt verarbeitet er, um nur einige zu nennen, die Lieder „Wohlauf noch getrunken" (als Chor), „Dein Bildnis wunderselig" (Lied des Schumann), „Es grünet ein Nußbaum" (Lied der Clara), sowie einzelne Kinderszenen (z. B. Wichtige Begebenheit) und andere kleine Klavierstücke (Erinnerung an Mendelssohn usw.). Als sehr zu tadelndes Paradestück wäre das anmutige, zu einem höchst geschmacklosen Frühlingszauber-Walzer verarbeitete „Schlummerlied" zu erwähnen, das eine nicht allzu große Pietät für den Komponisten Schumann verrät. Der zweite Aufzug wird durch ein Vorspiel, dem die „Träumerei" zugrunde liegt, eingeleitet und enthält „Das Lied der italienischen Marinari" (der Gerichtsszene unterlegt!), sowie „O Sonnenschein" (als Chorlied), „Du meine Seele" (Lied des Schumann) und das musikalisch wertvolle Duett zwischen Clara und Schumann: „Alles Bangen ist entschwunden". Dem dritten Aufzug geht ein lebendes Bild voraus, das uns Clara am Klavier, den zweiten Satz des a moll-Konzertes vortragend, an der Seite ihres Gatten zeigt; auch hier wieder eine Szene, die mit der Handlung durchaus nichts gemein hat und besser fortgefallen wäre! Den übrigen musikalischen Teil dieses Aufzuges füllt der III. Teil aus „Paradies und Peri" aus.

Trotz der hervorragenden Ausstattung, welche Direktor *Vogeler* dem Werke hatte zuteil werden lassen und der bis ins kleinste Detail sorgsamst verbereiteten Aufführung, trotz der vielen Mühe, die sich unser genialer Dr. *Rabl* mit der ausgiebigen Erschöpfung der Partitur gab, und trotz des großen

Erfolges beim Publikum, kann das Werk keinen künstlerischen Wert beanspruchen, und die Pflicht jedes ernsthaften, zur Verwirklichung höherer Kunstideale strebenden Künstlers ist es, derartige, aus den Erzeugnissen großer Meister stückweise zusammengesetzte Singspiele auf das entschiedenste zu verurteilen und von der Bühne zu verbannen!

Gerhard Dorschfeldt (Magdeburg).

A. v. Zemlinsky: „Venetianische Tragödie“.

(Uraufführung am Hoftheater in Stuttgart am 30. Januar.)

Alexander v. Zemlinskys fünftes Opernwerk, die auf dem Grunde von Oskar Wildes Dichtung ruhende „Venetianische Tragödie“, gibt dem Hörer mehr als ein Rätsel auf. Mit vollem Recht sagt Felix Adler, der zu dem im Verlage der Universal-Edition erschienenen Werke eine sehr lesenswerte Einführung geschrieben hat, die Schöpfung gehöre zum Stärksten, was in den vergangenen Jahrzehnten der deutschen Bühne überreicht worden sei. Lassen wir die Frage, ob es angezeigt gewesen sei, die Tragödie eines Engländers für eine Oper zu verwenden, beiseite: für uns als Menschen, die mit der Kunst des Auslandes keinen Krieg führen, sofern nur ihre Vertreter Deutschland gegenüber die anständige Gesinnung gewahrt haben, die unser Land verlangen kann, für uns kommt es darauf weniger an als auf die Frage nach dem Wert oder Unwert. Der Leser erinnert sich der Umstände, die den sozialen Sturz des englischen Dichters herauffführten. Das Manuskript zu Wildes Tragödie ging damals verloren, fand sich aber später wieder vor, allerdings um das einleitende Gespräch verkürzt, an dessen Schluß uns der Beginn der Oper führt. Der Verlust wiegt nicht eben schwer, ja, vielleicht wird die Spannung des Hörers durch die vom Dichter ungewollte Fassung noch größer: er errät zwar sogleich, wenn der Vorhang aufgegangen ist, um was es sich handelt und sieht, würdigt er die Sachlage recht, nach wenigen Augenblicken die Rache für begangenen Frevel nahen, wird aber mit den Schuldigen des Spieles in die Irre geführt. Zunächst bedeuten ihm die handelnden Personen nichts oder nicht mehr als typische Vertreter von Anschauungen der Zeit (sechzehntes Jahrhundert), der sie entstammen. Allmählich aber entfalten sich ihre Charaktere, und am Ende des grausen Spieles sehen wir hinein in furchtbares tragisches Geschick, das Menschenleben vernichtet, um ihren Daseinszweck gebracht hat. Aber ist es wirklich Tragik oder ist es nicht vielmehr nur trauriger Zufall, der hier geherrscht und sein Opfer geheischt hat? Sehen wir zu. Simone, ein reicher Kaufmann in Florenz, ist auf einer Handelsfahrt abwesend. Zu dessen Weibe Bianca ist der Prinz Guido in Liebe entbrannt. Der Zurückkehrende überrascht beide. Doch nicht wie ein blind Wütender stürzt er sich auf sie; Schritt für Schritt geht er auf sein Ziel, die Schuldigen zu treffen, los. Zunächst will er dem Prinzen noch die Möglichkeit geben, sich zu entfernen. Er spielt deshalb den gierigen Krämer, der tut, als ob der Gast nur deshalb in sein Haus gekommen sei, um kostbare Stoffe zu erwerben. Aber Guido benutzt die gebotene Gelegenheit nicht und nun steigert sich Simones Rachedurst in immer wilderer Weise, bis er den Entschluß faßt, den Prinzen zu töten. Es ist nicht ganz leicht, die Vorgänge zu verfolgen und innerlich zu verstehen. Was Simone sagt, was er an Quälendem ersinnt, das ist wie das Spiel der Katze mit der Maus: er stößt Drohungen aus, um sie sogleich wieder zurückzunehmen, er ergeht sich in dunkeln Andeutungen oder spricht von gleichgültigen Dingen, alles nur, um seine Opfer zugleich zu foltern und doch auch wieder sicher zu machen. Erst als der Prinz, des Geredes des Krämers müde geworden, sich zum Gehen wendet und sein Schwert umgürten will, wird der Plan zur Rache reif. Aber immer noch treibt Simone das grause Spiel weiter: er und der Gast sollen ihre Schwerter vergleichen und sich zum Scheinkampfe stellen. Guido geht darauf ein, angestachelt durch Biancas Wort, er solle den Gatten töten. Aber der Krämer schlägt den Prinzen zu Boden und erdrosselt ihn. Ueber Guidos Leiche schreitet nun der Rächer seiner Ehre auf sein Weib zu, das Größere, die Rache an ihr, zu vollbringen. Doch Bianca steht wie gelähmt vor dem Gatten und bricht in die Worte aus: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so stark?“, eine Frage, der er mit der anderen begegnet: „Warum hast du mir nicht gesagt, daß du so schön?“ Beide stürzen sich in die Arme. Das ist der Schluß der Oper, der uns nicht das erste Rätsel, wohl aber das am schwersten zu lösende aufgibt. Sogleich tauchen, wie schon angedeutet, zwei Fragen auf: ist das Geschick Simones und Biancas ein tragisches oder hat nur ein plumper Zufall sie einander nicht früher finden lassen? Und die zweite, die nach dem ethischen Gesichtspunkte. Die erste Frage: erst der Schluß enthüllt das Elend der beiden. Schuld des Mannes war es sicherlich, daß er in seinen Geschäften aufging und der Frau und ihrem Innenleben nicht nachfragte, Schuld der Frau, daß sie dem Manne keine Weggenossin wurde. Das ist, allein betrachtet, ganz gewiß eine alltägliche Sache, zur tragischen Schuld aber erwächst sie durch die Begleitumstände, den Tod Guidos. An sich wirkt dessen Tod natürlich keineswegs tragisch. Aber die Art seines Todes läßt beide, Simone und Bianca, erkennen, welche Werte für sie durch ihr bloßes Nebeneinanderleben zerstört sind. Als objektive Grundlage des Tragischen bezeichnen wir die Vernichtung von Lebenswerten, die wir ästhetisch bemessen, des Schönen und Erhabenen. Die Gemeinschaft von Mann und Weib, die zu voller Harmonie erblüht, ist wie ein Tempel, den Stärke schirmt und Schönheit ziert. Diesen Tempel zu bauen hat beiden die Kraft versagt. Durch ihre Schuld. Vielleicht wird man diesen kurzen Bemerkungen entgegenhalten, zur Erfüllung des tragischen Begriffes müsse es sich um ein aktives Verschulden, nicht nur um ein bloßes Unterlassen handeln. Allein das hieße den Begriff doch wohl allzusehr einengen. Eine arge Plattheit aber würde es bedeuten, wollte jemand (mit Hebbel) von der unbedingten N o t w e n d i g k e i t als zum Begriffe des Tragischen gehörend reden und sagen, Simone hätte die Rache dem Gerichte überlassen müssen. Was hier und in allen Fällen zu verlangen ist, ist wohl die unerbittliche Folgerichtigkeit des Handelns, aber doch nur eines solchen, das aus den Charakteren als ein notwendiges erfolgt. Jede andere Notwendigkeit, die für eine Schuld eine bestimmte Art der Strafe festsetzt, hört auf, für die ästhetische Behandlung Reiz und Wert zu haben.

Und weiter die ethische Seite: Ich gestehe, die ganze Frage nicht recht beantworten zu können. Auch *Zemlinskys* Musik löst sie mir nicht. Ich sehe die Dinge so: in dem Augenblicke, da die Gatten sich erkennen, muß ihnen klar werden, daß auch ihr eigenes Leben vernichtet ist: der Tote und das, was Guido und Bianca fehlten, steht zwischen ihnen. Jetzt und für alle Zeit. Die Liebe, die in beiden aufsteigt und sie heiß erfaßt, wird niemals darüber weghelfen, daß hier Werte vernichtet sind, die nie wieder aufgebaut werden können. Das scheint mir auch die Musik mit ihrer Verwendung des nach Dur gewendeten Todesmotives anzudeuten. Aber ob es *Wilde* auf eine solche Auffassung ankam, dünkt mir höchst zweifelhaft. Ich nehme vielmehr an, er habe den Gedanken ganz im Sinne der Renaissance gefaßt: die beiden kümmert das Vergangene nicht; über die Leiche hinweg schreiten sie in eine mögliche Zukunft, über der ein Stern heißer Sinnenliebe strahlen wird. Und wenn keine Zukunft, dann doch eine Gegenwart. —

Ueber Zemlinskys M u s i k ist allerlei zu sagen, Gutes und auch solches, das aus Bedenken gegen seine Richtung entspringt. Aber mag man zu ihr stehen, wie man wolle: den ungeheuren Ernst, mit dem der Komponist seine Partitur geschaffen hat, wird sich niemand verhehlen dürfen, der das Werk kennen gelernt hat. Das will sagen: sich zu eigen gemacht hat. Denn mit einem ein- oder zweimaligen Hören ist es hier ganz und gar nicht getan. Zemlinskys Motive sind nicht ohne A u s d r u c k s k r a f t, wenngleich diese eine solche ist, die nicht rasch eingeht und oft völlig amelodisch ist. Wir müßten den uns zur Verfügung stehenden Raum weit überschreiten, wollten wir alle Einzelheiten anführen. Da ist das rücksichtslos stürmende Motiv Guidos, das lastende und drohende Simones, da sind die gleißenden Motive der Verführung und viele andere. Da sind aber auch viele bloße Untermalungen der eine Situation, einen Satz oder Satzteil beherrschenden Begriffe. Dem Hörer entgeht manches davon, weil solcher Einzelheiten eine fast unglaubliche Fülle ist. „Der geschorene Samt“: die wie eine Schere voranhuschende Figur malt den Begriff. Das Flimmern des Silbers, das Knirschen der Seide — nichts davon wird vergessen. Strauß wird überstraußelt. Aber nicht mit irgendeinem Zuckerguß oder Tand, denn diese Musik hat wie Figurenwerk von eigener Gestaltung so auch Kakophonien, die selbst unserer doch schon allerlei gewohnten Gegenwart noch Ungeahntes bringen. Um die Wiedergabe keines Begriffes ist Zemlinsky je verlegen und übersieht auch den Ausdruck des Seelischen keineswegs.

Bei dieser Verschwendung lag die Gefahr der U e b e r l a d u n g nahe. Ihr ist der Tondichter denn auch an mehr als nur einer Stelle erlegen. Die Partitur bietet im Grunde genommen nur e i n e n e i n z i g e n l y r i s c h e n R u h e p u n k t, das Duett der Liebhabenden, als Simone im Garten weilt. So wundersam die Musik hier in sinnlicher, wenngleich verhaltener Glut leuchtet — diese e i n e Stelle des Ausruhens und Atemschöpfens in all dem Schreckhaften,

Dumpfen und Drohenden des Voraufgegangenen ist kein genügendes Gegengewicht.

Dazu kommt die überaus reiche Instrumentation: auch hier muß die Aufnahmefähigkeit des Hörers nach und nach erlahmen. Diese Orchesterklänge mit frei deklamierender Singstimme ziehen einher wie ein ununterbrochener symphonischer Strom, in dem es kaum einen Halt, aber viele Rückungen, rhythmische Strudel, gibt. Ein ewiges Gären und Brodeln. Wir möchten gerne dem Einzelnen nachsinnen, weil es uns mit Gewalt ergreift, aber schon zeigen sich neue Farben und Figuren, die unser Nachdenken erheischen. Neben den Streichern verwendet Zemlinsky je drei Oboen, Klarinetten und Fagotte im Wechsel der dritten Instrumente mit Englischhorn und Kontrafagott. Dazu je eine Es- und Baßklarinette, sechs Hörner, vier Trompeten, drei Posaunen, Baßtuba, großes Schlagzeug, Harfe, Mandoline, Celesta: es müßte schon ein arger Stümper sein, wer nicht wenigstens rein klanglich damit etwas die Sinne Fesselndes zu schaffen wüßte. Aber ein Stümper ist Zemlinsky durchaus nicht, ist vielmehr ein Tondichter, dem dank seinem starken Musikintellekte und einer großen Kombinationsgabe in jedem Augenblicke etwas einfällt. Man kann ruhig sagen, daß es in diesem Werke keine bedeutungslose Phrase gibt, die die Einheitlichkeit dieser mit größestem Geschicke aufgebauten Partitur bedrohte. Und alles klingt, klingt freilich oft zu viel, zu mächtig. Eine die Sinne berückende Fülle geht von dieser Musik aus, aber sie überreizt, ja, sie droht uns nicht selten zu ersticken.

Es ist ein oft gehörtes Wort, daß die Musik an der äußersten Grenze ihrer Ausdrucksfähigkeit angelangt sei. Ich glaube das nicht unbedingt, glaube das im Hinblicke auf die modernen Bestrebungen nicht, die sich im wesentlichen mit der Möglichkeit neuer Tonteilungen, befassen und annehmen, mit einem größeren Reichtume an Tönen werde den Tondichtern auch die musikalische Inspiration wachsen. Daß dies ein törichter Standpunkt ist, habe ich an dieser Stelle schon öfter dargelegt. Diese Richtung will und muß sich ausleben, bevor uns ein neuer Tag aufgehen kann. Zemlinsky hat mit diesen Fragen ja wohl einen nicht unbedeutenden Zusammenhang. Einen wie weiten, kann ich nicht sagen. Es bedarf aber gar nicht erst einer starken Weiterentwickelung unserer Kunst, um an die Grenze zu gelangen, hinter der die moderne Tonkunst aufhört, den Anspruch erheben zu dürfen, je Allgemeingut zu werden. Das will sie übrigens auch wohl gar nicht ... Gleichwohl bin ich meinesteils weit davon entfernt, Zemlinskys Musik nur einen großen artistischen Wert beizulegen. Es stecken Kräfte des Ausdruckes in ihr, die uns unmittelbar anziehen und ergreifen. Er ist noch ein Suchender, keinesfalls schon ein fertiger Künstler, der mit sich ganz im reinen wäre. — Die Stuttgarter Aufführung der überaus schwierigen Partitur war eine von hohem künstlerischem Geiste erfüllte, mochte sie auch im einzelnen Angriffspunkte bieten. **W. Nagel.**

Weingartners Faust-Musik.

(Uraufführung am Stadttheater in Chemnitz.)

Felix v. Weingartners neue Musik zu beiden Teilen von Goethes „Faust" mit eigener szenischer Neueinrichtung kam an den beiden Abenden des 27. und 30. Januar in Chemnitz zur Uraufführung. Obwohl man ohne weiteres als feststehend betrachten kann, daß hohe dramatische Werke von so edler Sprache keiner musikalischen Unterlage bedürfen, so ist es andererseits doch wiederum Tatsache, daß Goethes Faust hier und da Musik erfordert, ja vom Dichter selbst verlangt wird. Weingartner hat darüber hinaus sich die Aufgabe gestellt, auch noch zu Stellen der Dichtung Musik zu schreiben, wo sie Goethe nicht fordert, aber dennoch geboten erschien, und er hat sich dieser Aufgabe mit künstlerischem Geschick unterzogen und entledigt. Er ist dabei von dem Grundgedanken geleitet worden, daß die Musik die dramatische Handlung und die Sprache des Dichters nur untermalen, sich nicht als gleichberechtigt neben das Wort stellen oder gar es aufdringlich übertönen solle. Deshalb übt seine Kunst weise Zurückhaltung, besonders im ersten Teile der Faust-Dichtung, und dennoch ist sie auch hier als unterstützend und hebend zu begrüßen, während man sie im zweiten Teile, wo sie reichlicher und in großer Schönheit erstrahlt, überhaupt nicht missen möchte. Die Menge wird sich vielleicht wundern, daß gerade die vom Dichter eingestreuten eigentlichen Lieder, wie z. B. die Ballade vom „König in Thule", die Zechgesänge in Auerbachs Keller ganz ohne Musikbegleitung gesungen, und für das, wohl schon an die hundert Male komponierte Gretchen-Lied „Meine Ruh' ist hin" von Weingartner überhaupt keine Musik geschrieben wurde. Nach Weingartners einzig richtiger Auffassung aber mußte das so sein und da der Komponist auch die szenische Neueinrichtung geschaffen hat, bei der eben dieses Gretchen-Lied nicht mehr einen Bühnenabschnitt für sich bildet, sondern in die Gartenszene mit eingeschaltet ist, so erscheint es auch ganz sinngemäß und natürlich, daß Gretchen die Verse nur spricht. Und wie es die Darstellerin in diesem Falle (Charlotte Hagenbruch) tat, bewies schlagend, daß edle Dichtkunst und gute Sprechkunst der Musik wohl entraten können. — Das Vorspiel im Himmel ist durchweg mit Musik untermalt und die drei Erzengel singen wirklich und schön. Die an sich weihevolle Stimmung bei den Worten des Herrn wird durch Unterlegung langgestreckter, modulierender Orgelakkorde ganz wesentlich erhöht. Einen besonderen Abschnitt bildet die Musik zur deutschen Walpurgisnacht, welche, ähnlich der Wolfsschlucht im Freischütz, höllische Töne entfesselt, während im Gegensatz hierzu die Chöre in der Domszene, auch der Ostergesang nach Fausts großem Monolog und die Engelsharmonien am Schlusse des ersten Teiles, welche Gretchens Seelenrettung verkünden, die Reinheit und Klarheit des Himmels atmen. Reichlicher und im allgemeinen einschmeichelnder fließt die Musik in dem zweiten Teil der Dichtung, ja man hat am Schlusse dieses Teiles das Gefühl, als habe man eine Oper angehört. Zunächst ist ja in diesem Teile vom Dichter schon sehr viel Musik an sich vorgesehen worden und wenn nun noch reichlich mehr gegeben wird, so hilft das entschieden dazu, die Dichtung und ihre Darstellung, wenn nicht leichter verständlich, so doch annehmbarer zu machen. Schon die erste Szene (Faust, ruhend auf blumiger Flur) wird in seiner Wirkung durch die harmonische Umrahmung bedeutend erhöht. Das Maskenfest im kaiserlichen Palast, das ausgiebig mit Musik ausgestattet ist, wurde bei dieser Aufführung weggelassen, wie überhaupt ein ganz beträchtlicher Strich an der Dichtung gemacht worden war, denn wenn Fausts zweiter Teil ungestrichen aufgeführt werden sollte, so würde er wohl vollauf zwei Abende füllen. Die weit ausgesponnene klassische Walpurgisnacht weist viel anmutige Musik auf, die ihren Höhepunkt in der Szene an der Küste des Aegäischen Meeres hat, wohingegen sie späterhin stellenweise etwas weniger vornehm klingt. Der Schluß des ganzen Werkes, Fausts letzte Stunden, sein Tod und seine Erlösung und Aufnahme in die himmlischen Scharen, ist musikalisch so innig und weihevoll gearbeitet, daß heiliger Schauer und tiefe Bewegung den Hörer noch lange gefangen hält. — Daß bei einem so hervorragenden Künstler und Dirigenten, wie Weingartner es ist, eine vollkommene Beherrschung der gesamten Orchesterklangfarben zu bemerken ist, erscheint selbstverständlich. Als besonders wirkungsvolle Instrumentierungskunststückchen fielen auf: die kurze geschickte Untermalung des Knurrens des Pudels im ersten Akte, die Nachahmung der Meerkatzen im Vorspiel und der Begleitung zu ihrem Terzett in der Hexenküche und das Erklingen des Homunculusglases im zweiten Teile der Dichtung. — Wohltuend an der ganzen Weingartnerschen Arbeit berührt auch, daß die Musik sich im allgemeinen von der kniffligen, geschraubten Art allzuneuer Kunst fernhält, daß sie sich vielmehr bestrebt, dem Charakter und dem Zeitalter der Dichtung nahezukommen. *-h.*

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Duo.

Wie höflich sie spielen!
Jeder Takt zeigt es an!
„Ich bitte recht sehr —
Gehen Sie doch voran!!"

Kopisten.

Kopiere nie, wenn du ein Werk erbaust
Aufs neue, willst du nicht dich selber trügen:
's ist besser, plump und wahr auf eigne Faust,
Als nach berühmtsten Muster vorzulügen!

Bach.

Ein paar Präludien, guter Willen
Zu einer Fuge oder zwei:
Das sind die fürtrefflichsten Pillen
Gegen flache Musikfühlerei!

Frucht.

Hartes Schaffen — frohes Ziel —
Schweres Ueben — leichtes Spiel!



Bremen. Den Mittelpunkt des musikalischen Lebens unserer alten Hansestadt bildet noch immer die Philharmonische Gesellschaft mit ihren jährlich zwölf Konzerten großen Stiles und ihren jetzt während des Krieges an Zahl freilich verminderten Kammermusikabenden. Ist das große moderne Symphonieorchester ein gewaltiger und komplizierter Kunstorganismus, so ist das kleine Orchester der klassischen Kammermusik, letzten Endes das Streichquartett, sein Protoplasma, sein Zellkern. Bei unseren verhältnismäßig einfachen Musikverhältnissen (die ja eine höchste Entwicklung eher begünstigen) sind auch die vier künstlerischen Faktoren dieses Zellkerns die eigentliche musikalische Seele jenes größeren Körpers: sie heißen Prof. *Ernst Wendel*, der bekannte und wirklich bedeutende Orchesterleiter, als erste, *Georg Kulenkampff-Post*, der noch nicht zwanzigjährige, glänzende Virtuose, als zweite Geige, der tüchtige *van der Bruyn* als Bratschist und der auch noch jugendliche, sehr begabte *Alex. Kropholler* als Cellist. Charakteristisch im weiteren Sinne für die beiden ersten war das letzte (sechste) Philharmonische Konzert, das das selten (hier überhaupt noch nicht) gehörte Adagio und Fuge für Streichorchester in c moll von Mozart und die D dur-Serenade mit 2 Oboen, Fagotten, Hörnern und Trompeten und dem virtuosen Violinsolo in glänzender Ausführung zu Gehör brachte und das Ernst Wendel als den feinsinnigen Aufspürer und Dirigenten klassischer Leckerbissen und Georg Kulenkampff als den Beherrscher seiner Technik und seines Vortrages (dem nur noch die volle männliche Kraftentwicklung des Tones fehlt) zeigte. Vielleicht war die dicke Besetzung des Streichkörpers, die dem großen Unionssaal entgegenkommen mußte, der intimen Entwicklung der köstlichen Mozartschen Grazie und Feinheit etwas hinderlich. Aber ein „himmlischer" Genuß war es doch; zumal das mit allen errechneten Künsten und tönenden Gewalten der modernen Orchestertechnik mächtig arbeitende und den Bechsteinflügel zu einem ehernen Orchester für sich machende Max Regersche f moll-Konzert für Klavier und Orchester (dem eine bei Reger mir nicht immer auffindbare Innerlichkeit doch nicht abgesprochen werden soll) folgte. *Frieda Kwast-Hodapp*, die heute eine unserer bedeutendsten und männlichsten Pianistinnen ist, trug mit eherner Wucht und letzter Präzision des Tempos und der Noten die kolossalen Kosten des Klavierparts. Aber mir wollte das alte Wort: „Parturiunt montes etc." dabei doch nicht aus dem Sinn kommen. — Seit einer Reihe von Jahren ist die Philharmonische Gesellschaft, die einen Zuschuß aus öffentlichen Mitteln erhält, verpflichtet, jährlich eine Reihe vollwertiger Symphoniekonzerte zu volkstümlichen Preisen (50 Pf.) zu geben, deren künstlerische Regie dem Vorstand des hiesigen Goethebundes obliegt. Das Grundprinzip der Programme ist Einheitlichkeit im künstlerischen Charakter des Gebotenen und die Sammlung der unverbildeten Zuhörer in sich und im Kunstwerk, nicht Zerstreuung und virtuose Ablenkung vom innersten Gedanken des Werkes. Das letzte dieser Goethebundkonzerte gab das *Deutsche Requiem* und fand trotz des nüchternen, großen Kasinosaales, ohne kirchliches Dämmerlicht ein dichtgedrängtes, in ergriffener Stimmung dem lösenden Segen der Kunst hingegebenes Publikum. In der feinen Abtönung der Chor- und Orchestermassen sucht Ernst Wendel, der ein wirklich genialer Brahms-Interpret ist, seinesgleichen. — Unter den vokalen Vereinen der Stadt steht der rühmlich bekannte Bremer Lehrergesangverein (Dirigent: Walter Wohllebe) in einsamer Höhe an erster Stelle. Sein letzter Volksliederabend (auch für den Goethebund) brachte oft gesungene Sachen, aber in wahrlich nicht oft gehörter Vollendung in Deklamation, Intonation und Vortrag. In schaffensfreudiger aufsteigender Entwicklung hält sich auch der von *Otto Vietor* geleitete gemischte Chor, dessen bislang bedeutendste Leistung eine vortreffliche Aufführung ebenfalls des heute mehr als je aus der Seele des Volkes steigenden Brahmsschen Requiems war. — Von den einheimischen Solisten hat sich der durchaus selbständige, temperamentvolle und hochbegabte Geiger *Ernst Skalitzky* seit langer Zeit besonders der Pflege der Kammermusik gewidmet; mit dem von ihm zusammengehaltenen und nun seit Jahren vortrefflich ineinander eingespielten Künstlerquartett (dem die Berliner Prof. Georg Schumann, Dechert und A. Müller angehören) steht er auf diesem besonderen Gebiet an erster Stelle unserer Stadt. Das erste Konzert erfreute durch eine mustergültige Wiedergabe von Rob. Schumanns C dur-Fantasie und Beethovens B dur-Trio. — Unter den Pianisten steht der männlich kraftvolle Prof. *Dav. Bromberger* obenan; *Julius Schlotke*, vortrefflicher Chopin-Spieler, ist eine feinere, sensiblere Natur. — Die selbständige Konzerte gebenden auswärtigen Künstler aufzuzählen, erübrigt sich. Es ist die stattliche Reihe deutscher Musikgrößen von internationalem Ruf, die auch in wechselnder Folge unsere Stadt besuchen. — Eine Uebersicht über die Leistungen unserer Oper muß ich mir für den nächsten Bericht vorbehalten. *Prof. Dr. Gerh. Hellmers.*

*

Dessau. Die Herzogliche Hofoper eröffnete ihre dieswinterliche Spielzeit am 1. Oktober v. J. mit Richard Wagners „Lohengrin". An Wagner-Werken hörten wir des weiteren den „Tannhäuser", bei dessen Wiederholung am 17. Dezember *Heinrich Knote* (Tannhäuser) und *Berta Morena* (Elisabeth) mit starkem Erfolge gastierten, dann noch den „Siegfried", die „Walküre" mit Berta Morena als Sieglinde und endlich als Neujahrsvorstellung den „Fliegenden Holländer". Neueinstudiert erschien am 4. Oktober Smetanas köstliche komische Oper „Die verkaufte Braut", in der sich *Marcella Sollfrank-Röseler* als Marie und *Hanns Nietan* als Hans mit feinkünstlerischen Darbietungen ganz besonders hervortaten. In Marschners „Hans Heiling" schuf *Werner Engel* in der Titelpartie eine in jedweder Hinsicht ganz ausgezeichnete Kunstleistung. Für Thomas' „Mignon" hatte man als Philine *Rosa Hjorth* vom Freiburger Stadttheater gewonnen, eine Künstlerin, die durch reiche Kehlfertigkeit und gewandte Darstellung fesselte. Rühmliches boten in diesen mehrfachen Mignon-Vorstellungen Marcella Sollfrank-Röseler als Mignon und Hanns Nietan in der Rolle des Wilhelm Meister. Neueingerichtet erschien auch Gounods „Margarethe". Den Mephisto bot erstmalig Rudolf Sollfrank gleich trefflich im Gesanglichen wie im Schauspielerischen. Als ein Werk von recht zweifelhafter künstlerischer Bedeutung erwies sich das „Dreimäderlhaus", das, so oft es auch schon wiederholt wurde, stets ein ausverkauftes Haus brachte. Die beiden Hauptanziehungspunkte in den in Rede stehenden ersten vier Monaten waren die örtlichen Erstaufführungen von Hugo Wolfs „Corregidor" und Hans Pfitzners „Der arme Heinrich". Mit vollster Hingabe an den ganzen musikalischen Schönheitsreichtum der beiden Werke brachte Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* Aufführungen von höchstem Kunstwert zustande. Unter den Darstellern seien mit hoher Anerkennung ihrer feinkünstlerischen Leistungen genannt: Für Wolfs „Corregidor" Hanns Nietan (Corregidor), Marcella Sollfrank-Röseler (Frasquita), Rudolf Sollfrank (Repela) und *Karl Heuser* (Tio Lukas), für das Pfitznersche Musikdrama *Leonor Engelhard* (Heinrich), Werner Engel (Dietrich), *Gertrud Land* (Hilde) und *v. Poka* (Agnes). Ganz wundervoll spielte das Orchester, aus dem Franz Mikorey auch die verborgensten Schönheiten des Instrumentalparts der Partituren herausholte. Den Spielplan füllten des weiteren noch „Undine", „Freischütz", „Carmen". — Viel des Interessanten und wahrhaft Schönen boten die bisherigen vier Kammermusikabende der Herren *Mikorey, Otto, Fischer, Weise* und *Matthiae*. In feiner Abklärung des Spiels hörten wir Mozarts d moll-Streichquartett (Köch.-Verz. 421), zwei sehr selten zum Vortrag gebrachte Werke Beethovens, das einsätzige Klaviertrio B dur (Maximiliane Brentano gewidmet) und die Es dur-Trio-Variationen, dann Bruckners Streichquartett F dur, Brahms' Klaviertrio op. 101, das Adagio aus dem Klavierquartett f moll vom Prinzen Louis Ferdinand, das wundervolle Deutsche Liederspiel von Zilcher mit Marcella Sollfrank-Röseler, Gertrud Land, Hanns Nietan und Rudolf Sollfrank und Franz Mikorey am Flügel, das a moll-Streichquartett op. 132 von Beethoven und Mozarts g moll-Klavierquartett. Als Liedersänger bewährten sich an diesen Abenden Werner Engel, Gertrud Land und *Maria Baekh*. Ziemlich spät erst setzten die Abonnementskonzerte der Hofkapelle ein. Das erste hatten wir am 8. Januar, das zweite am 20. Januar. Eine ganz ausgezeichnete Wiedergabe erfuhren an diesen beiden Abenden unter Franz Mikoreys genialer Führung Haydns G dur-Symphonie No. 88, Wagners Siegfrieds-Idyll und die hier erstmalig gehörte Ouvertüre zur Oper „Die Feen", die Alceste-Ouvertüre, Mozarts „Eine kleine Nachtmusik" und Schumanns zweite Symphonie C dur, op. 61. Am ersten Abend lernten wir in *Gustav Havemann* (Dresden) einen ganz vorzüglichen Geiger kennen, der Beethovens Violinkonzert meisterlich spielte, und am zweiten erschien die Altmeisterin des Gesanges: *Lilli Lehmann*, die bei ihren nahezu 75 Jahren stimmlich weniger, aber gesangstechnisch und hinsichtlich ihrer gediegenen Vortragskunst noch stark zu fesseln vermochte. Reiche künstlerische Genüsse vermittelten im übrigen noch ein Konzert der Singakademie zur Feier des fünfzigjährigen Bestehens des Vaterländischen Frauenvereins unter der Mitwirkung von *Adrienne Kraus-Osborne* (Gesang), *Georg Wille* (Cello) und *Gerhard Preitz* (Orgel), dann das Totenfestkonzert der Singakademie mit Bachs gewaltig-machtvoller Kantate „Ein feste Burg ist unser Gott" als Schlußnummer und endlich das Konzert des Berliner Domchores, das unter Leitung Prof. *Rüdels*

am 2. Dezember in der St. Johanniskirche stattfand und die reichen Vorzüge dieses Chores im schönsten Lichte erscheinen ließ. *Ernst Hamann.*

*

Köln. Von den drei absoluten Opernneuheiten: *Die Rose vom Liebesgarten* von Pfitzner, *Der Richter von Kaschan* von Neitzel und die *Zigeunerliebe* von Lehar, hat das letztere Werk am meisten das Herz des Publikums getroffen; ein Zeichen der Zeit, die mehr oder minder der leichtgeschürzten Muse zu huldigen scheint. *Lehar* ist unter den modernen Operettenkomponisten entschieden derjenige, welcher am meisten zu sagen hat. Seine Instrumentation ist blühend, seine Kontrapunktik interessiert und wird auch höheren Ansprüchen gerecht und seine Tanzweisen atmen rassiges Leben. Lehar wollte ja auch ursprünglich ein überzeugungstreuer Jünger der ernsten Musik werden, ehe er aus Nützlichkeitsgründen aus der Not eine Tugend machte. Kapellmeister *Gärtner* hatte das Werk wirkungsvoll einstudiert, *Remond*, der Herr der Kölner Vereinigten Theater, bekundete in der Inszenierung echten Operettenschmiß und Treffliches leisteten in den beiden Hauptrollen Fräulein *Geißler* und Herr *Winckelshoff.* — Der Richter von Kaschau von *Neitzel* ist das Werk eines vornehmen, äußerst kultivierten Musikers, das in der äußeren musikalischen Gewandung zwar stark von Strauß und der übrigen Moderne beeinflußt, doch auch seine eigene Farbengebung besitzt und stets interessiert aufhorchen läßt; gewählte Harmonik, fesselnde Thematik und quellende Melodik sind weitere Vorzüge des gehaltvollen Werks. Neitzel ist auch diesmal sein eigener Textdichter gewesen und hat den dramatisch außerordentlich wirksamen Stoff der gleichnamigen Novelle von Maurus Jokai entnommen. Das Werk erfuhr durch Remond als Spielleiter und *Brecher* als musikalischer Leiter eine sehr liebevolle Ausdeutung, und in den Hauptrollen bewährten sich die Herren Winckelshoff und *Dramsch* sowie die Damen Geißler und *Grimm-Mittelmann.* — Der Rose vom Liebesgarten von *Pfitzner* war leider kein nachhaltiger äußerer Erfolg beschieden; schade um die wundervolle, tieflotende Musik, die an dem verworrenen Mystizismus der Handlung krankt und somit dem Durchschnittspublikum nicht recht eingängig wird. Der Textdichter James Grun hat Pfitzner bei der Rose noch mehr im Stich gelassen als beim Armen Heinrich. Somit werden beide Opern den Spielplan der deutschen Bühnen wohl nur in sehr beschränktem Maß beherrschen. Brecher, der ja im Herbst des Jahres nach Frankfurt geht, hatte das Werk mit sichtlicher Hingabe einstudiert. Dr. *Becker*, der Oberspielleiter der Oper, hatte für einen stimmungsreichen, märchenhaften Hintergrund der Bühnengeschehnisse gesorgt. Fräulein *Wolf* und die Herren *Modest Menzinsky* und *Dramsch* wetteiferten miteinander, um dem Werk zu einem möglichst intensiven Eindruck zu verhelfen. An weiteren Neuheiten stehen uns die Korngoldschen Opern *Violanta* und der *Ring des Polykrates* bevor. — Das Kölner *Konzertleben* steht in dieser Winterzeit in höchster Blüte. Wohltätigkeitskonzert folgt auf Wohltätigkeitskonzert, und unter dem Deckmantel der Caritas droht sich manches allzu Dilettantische allzu breit zu machen. Im Mittelpunkt des absoluten Konzertlebens stehen aber die stets außerordentlich gut besuchten Gürzenich-Konzerte unter *Abendroth*, dessen urgesunde Musikalität vorzugsweise im Klassischen wurzelt, der aber auch der Moderne, der gemäßigten Moderne, ein überzeugender Fürsprecher ist. Abendroth erfreute die Zuhörerschaft bisher mit der eindrucksvollen, ungekünstelten und jeder Nuancenjägerei abholden Wiedergabe mehrerer klassischen Symphonien, mit einem Abend, der den Manen *Regers* gewidmet war, mit beifällig aufgenommenen Neuheiten von *Sekles*, *Ehrenberg* und *Unger*, lauter Werke, die stimmungsvoll und gut gearbeitet sind, aber keine besonderen individuellen Züge aufweisen, und mit Händels Samson. Von den mitwirkenden Solisten errangen sich in gesteigertem Maß die Gunst des Publikums *Karl Straube*, *Frieda Kwast-Hodapp*, *Wera Schapira*, Professor *Berber-Credner*, die Solisten in Händels Samson: das Ehepaar *v. Kraus*, *Matthäus Römer*, Frau *Mientje Lauprecht van Lammen*, *Emmy Pott* und Frau *Therese Pott.* *F. F.*

*

Leipzig. Die Leipziger Konzertstille dieses Winters ist im Vergleich mit Dresden und München, ja selbst mit Frankfurt, Stuttgart, Köln, Hannover, Braunschweig, Breslau, von Berlin und Hamburg natürlich ganz zu schweigen, eine geradezu erschreckende. Sie droht den Fortbestand und das Ansehen Leipzigs als Musik- und Konzertstadt nachgerade ernstlich in Frage zu stellen, wenigstens, soweit sie nicht das schon im Frieden durch die für eine von der einst führenden Musik- zur Handels- und Industriestadt sich mit Riesenschritten wandelnde moderne Stadt wie Leipzig viel zu große Konzertzahl alles erdrückende Monopol des Gewandhauses, sondern das freie Konzertleben guter auswärtiger Solisten- und Kammermusikabende betrifft. Das konservative Gewandhaus, heute ein rein lokales hervorragendes Konzertinstitut, in dem man unter Nikisch herrlich musiziert, um dessen Programme ohne geistige Ideen und Fortschrittsbestrebungen sich aber heute kein Mensch im Reich mehr kümmert, hat durch sein leider seit Kriegsausbruch völlig konkurrenzloses Monopol — Leipzig besitzt seit 1914 außer dem an seinen Ort gebundenen Gewandhausorchester nicht ein einziges Symphonie-, geschweige ein städtisches Orchester von Rang! — hat indirekt zweierlei verschuldet: einen alles Maß übersteigenden Brahms-Kultus und eine fast völlige Interesselosigkeit der guten Kreise in Leipzig dem freien Konzertleben guter auswärtiger Solisten- und Kammermusikabende gegenüber. Der hervorragende Künstler fährt heute an Leipzig vorbei. Denn der Leipziger wartet lieber, bis er sowieso einmal im Gewandhause auftritt und läßt ihn im Kaufhause vor Freikarten, Kritik und leeren Stühlen spielen. Diese, wie nichts anderes die ungesunde Monopolisierung des Leipziger Konzertlebens durch das Gewandhaus beleuchtenden Zustände haben sich seit den neunziger Jahren vorigen Jahrhunderts immer schärfer herausgebildet. In früheren Jahrzehnten war Leipzigs zustimmende Kritik auch dem Komponisten ein notwendig nachgesuchter Paß und Freibrief. Heute stellt ihn Berlin, Hamburg und München aus. — In dieser Oede an Wohltätigkeits-, Männerchor- und Kirchensachen war ein eigener Klavierabend mit einer Uraufführung ein seltenes Ereignis. Der in München schaffende *Hermann Zilcher* hat die freie Klaviermusik bisher nur mit wenig Gaben beschenkt. Die neun „Klangstudien" seines *Bilderbuches*, op. 34, stellen sich als moderne Klang- und Stimmungspoesien dar, die einen Tag im Leben des Kindes im poetischen feinnervigen Temperament des modernen Künstlers reflektieren. Wohl unter Einfluß der französischen und franko-spanischen impressionistischen Klavier-Moderne (ich dachte oft an de Fallas „Montañesca", Turinas „Sevilla" und ähnliche, auch russische „Glockenstücke") gibt doch auch ihnen Zilchers vorzügliche, im Grunde in Schumann, Chopin, Brahms wurzelnde kompositorische Grundlage die befriedigende innere Logik und festere äußere Form. Man klappte das Bilderbuch mit herzlicher Freude an seinen zartsinnigen Poeten und seiner, ihre gewissermaßen „taghelle" Art seinem duftigen romantischen Schleier liebevoll mit allem Aufgebot ihrer blitzsauberen Kwast-Hodapp-Technik anpassenden vorzüglichen Interpretin — *Helene Zimmermann* (München) — zu und trug es samt „Marionettentheater" gar fürsorglich nach Haus. — Ein *Friedrich Martin*-Abend leitete die unter dem Titel „Musik der Zeitgenossen" einer größeren Oeffentlichkeit zugänglich gemachte „Hausmusik" der um die Pflege moderner musikalischer Lyrik in Leipzig verdienten vortrefflichen Altistin *Maria Schultz-Birch* glücklich ein. Den 1888 in Wiesbaden geborenen und am Leipziger Königl. Konservatorium ausgebildeten Weimarer Stadtorganisten empfiehlt eine starke melodische Ader, ein sinniges natürliches Empfinden und ein bewußtes Streben nach Einfachheit und Volkstümlichkeit. Dieser Mut zur Einfachheit darf heute hoffentlich wieder auf richtiges Verständnis rechnen. Am reizendsten geht seine Rechnung in den überaus frischen Hermann Löns-Liedern (Aus einem kleinen Rosengarten) auf, während er in den einfachen Kinderliedern ganz leise stilisiert, in den Kleinen Liedern die archaisierende Harmonik des alten geistlichen Volksliedes Bachscher elegischer Melodik vielleicht nicht ganz innerlich überzeugend anzupassen sucht, im Hermann Hesse-Zyklus aber auf den Seitenweg einer im schlechten Sinne modernsten, stimmungsschwelgerischen und harmonisch neutönernden Liedmusik gerät. — *Georg Kissigs*, durch den Leipziger Männerchor in der Thomaskirche aus der Taufe gehobenen *„Heiligen drei Könige"* (Ad. Holst) für Männer-, Frauenchor, Solo und Orgel zeigte ganz das Gesicht des vor einigen Jahren durch Hofkapellmeister Rich. Hagel als Orchesterkomponisten entdeckten jungen Leipziger und am Leipziger Königl. Konservatorium gebildeten Musikers. Es ist eine in ihrer natürlichen und volkstümlichen Schlichtheit, in ihrer zarten, alte Doppelchörigkeit und poetisches Antiphonieren zwischen Männer- und Frauenstimmen mit modernen Elementen geschmackvoll vereinenden Archaisierung so recht liebe und weihnachtliche Musik, eine kleine Chorkantate, wie sie in der Zeit der Vorherrschaft des Reger-Stils in der geistlichen Kantate nur der schreibt, der die feste und ewige Grundlage in alter Chormusik gewonnen hat. — Die nach Geist und Idee ihrer Programme trotz Gewandhaus- und Klinglerquartette die gegenwärtig interessantesten Kammermusiken Leipzigs bietende *Künstlervereinigung für volkstümliche Kammermusik* (Konzertmeister Schachtebeck und Genossen) bescherte uns nach Stimmen der Berliner Königl. Bibliothek zwei kammermusikalische Uraufführungen: des „Gespenster"-*Hoffmanns* Harfenquintett (c moll) und des 1806 bei Saalfeld gefallenen *Prinzen Louis Ferdinand* von Preußen Notturno op. 8 mit Klavier und Flöte. Der berühmte Erzromantiker lebt in dichterisch-phantastischen Suiten seines Wesens noch heute in so ausgeprägt romantischen Tondichtern

wie Pfitzner, dem Herausgeber seiner Oper „Undine", fort. Unser ätherisch-seraphisch klingendes Harfenquintett bestätigt ihren Eindruck vom Komponisten Hoffmann: der dämonische Phantasiekünstler romantischer Dichtung schreibt eine gänzlich undämonische und unphantastische, eine seelisch unkomplizierte und in der Form peinlich korrekte Musik, die nach Stil, Satz und angenehmer Melodik eher rück-, als vorwärts weist, und deren Wirkung namentlich noch da sehr hübsch ist, wo im Auskosten des Stimmungsmäßigen eines langsamen Satzes wie bei Hummel durch Mozartsche Kantilenen das Frührot der Romantik hindurchschimmert. Auf ungleich höherer Stufe der Beethoven-Verehrung steht die Nachtmusik des Neffen von Friedrich dem Großen. Bei ihm, dem Schöpfer zahlreicher, im Auftrag unseres Kaisers 1910 von Hermann Kretzschmar in Auswahl neu aufgelegter Kammermusiken, kann man kaum noch vom musikalischen Liebhaber, sondern muß man schon vom durchgebildeten Musiker sprechen. Das Notturno gibt als echtes Divertimento Gesellschaftsmusik. In geistigem Ausdruck und Klavierstil klassisch-Beethovenisch, in der Einsätzigkeit mehrerer unmittelbar einander folgender Sätze und in einem Ende mit dem Anfang romantisch-Schumannisch, erlaubt auch es Schumann, Henselt den Klassiker unter den Romantikern, den von ihm noch genau gekannten und hochgeschätzten preußischen Prinzen aber, den Körner der Musik, den Romantiker unter den Klassikern zu nennen. — Das erste geistig interessante *Gewandhauskonzert* dieses Winters, ein 18.-Jahrhundert-Abend, brachte unter solistischer Mitwirkung der unvergleichlichen Cembalovirtuosin (Bachs Capriccio über die Abreise seines Bruders, erster Satz des Italienischen Konzerts) und größten Mozart-Spielerin unserer Zeit (Es dur-Konzert) *Wanda Landowska* Corellis 8. Concerto grosso mit der Weihnachtspastorale in Arnold Scherings historisch stilvoller und musikalisch feinfühliger Bearbeitung, eine Mozartsche Jugendsymphonie (Es, Köchel-Verz. No. 184) und Bachs 6. Brandenburgisches Konzert (in G), dieses ohne das selbstverständliche Generalbaß-Instrument Cembalo oder Flügel. — Ueber den *Bulgarischen Kunstabend* haben Berlin und Dresden vor Leipzig gesprochen. Seine hochinteressanten literarischen und musikalischen Darbietungen fanden auch in Leipzig allgemeine freudige Teilnahme. *Dr. Walter Niemann.*

*

Lübeck. Ueber das Musikleben Lübecks im Winter 1915/16 ist an dieser Stelle ein ausführlicher Bericht erschienen, der in Lübeck nur das schmerzliche Bedauern erwecken mußte, daß er die Objektivität des Urteils vermissen ließ, die man unbedingt voraussetzen muß. Auf eine Richtigstellung der schiefen oder bewußt falschen Urteile darf um so mehr verzichtet werden, als die Redaktion sofort alle Beziehungen zu dem Schreiber abgebrochen hat.

Ueber das Musikleben Lübecks in der ersten Hälfte des Winters 1916/17 kann sich dieser Bericht kurz fassen. Der Großtaten sind nicht viele zu melden. Das schließt aber die warme Anerkennung nicht aus, daß von allen beteiligten Faktoren auch im dritten Kriegswinter das musikalische Leben Lübecks auf achtunggebietender Höhe gehalten wurde. Vor einer Rationierung dieser Genußmittel sind wir bewahrt geblieben. Im Gegenteil, zu Beginn des Winters wurden an die musikalischen Kreise Lübecks durch eine Flut von Solistenkonzerten Anforderungen gestellt, die weit über das zu verdauende Maß hinübergingen. Den ruhenden Pol in der Erscheinungen Flucht bildeten auch in dieser Berichtszeit wieder unsere Symphoniekonzerte, deren Leitung in den Händen von Herrn Hofkapellmeister Dr. Georg Göhler liegt, einem trefflichen Musiker, der auch durch seine Tätigkeit als lichtvoller und überzeugender Schriftsteller sich nicht geringen Einfluß auf die Geschmacksbildung des Publikums sicherte, und nicht nur durch die Programmhefte, die er hier zuerst einführte. Nach langen, langen Jahren hörten wir zuerst wieder Robert Schumanns Manfred-Musik. Man kann sich der Erkenntnis gewiß nicht verschließen, daß das Werk musikalisch nicht mehr in allen Teilen zu fesseln vermag, aber seine Mängel werden vergessen, wenn ein Ludwig Wüllner den Manfred in der technischen und geistigen Vollendung spricht wie an jenem Abend. Neu war für alle Hörer die d moll-Symphonie Schumanns in der ursprünglichen Fassung. Anton Bruckner warb mit seiner II. Symphonie in c moll um die Anerkennung des Publikums, die ihm in reichem Maße gewährt wurde. Seit wir von diesem großen Symphoniker zuerst die Romantische hörten, hat sich in Lübeck ein großer Kreis von Bruckner-Freunden gebildet, und wir dürfen hoffen, daß wir in kommenden Jahren auch noch die I. und VI. Symphonie, die hier bislang unbekannt geblieben sind, hören werden. Einen großen Eindruck erzielte Dr. Göhler auch mit der f moll-Messe Bruckners, dem ersten Vokalwerk des Meisters, das hier aufgeführt wurde. Der Philharmonische Chor sang sie vortrefflich. Wenn auch bei der Kriegsbesetzung der Männerstimmen einzelnes nicht mit der nötigen Kraft unterstrichen werden konnte, ging doch die Wirkung des herrlichen Werkes in die Tiefe. Im ersten Symphoniekonzert hörten wir Max Regers Hiller-Variationen, Richard Strauß' „Don Juan" und das Meistersinger-Vorspiel, im letzten außer dem schon erwähnten Bruckner die schwedische Rhapsodie „Midsommarvaka" von Hugo Alfvén, ein glänzend instrumentiertes Virtuosenstück für ein tüchtiges Orchester wie das unsrige vom Verein der Musikfreunde. Herr Dr. Göhler war dem witzigen Werke ein geistvoller Deuter. Als Solisten wirkten Frl. Elena Gerhardt, die die Mahlerschen Kindertotenlieder und Brahmssche Gesänge ergreifend schön und mit blendender Stimme sang, und Frau Wera Schapira mit, die in der Schubertschen Wanderer-Fantasie in der Lisztschen Bearbeitung und der Fantasie über ungarische Volksweisen von Liszt dankbare Aufgaben für ihr großes musikalisches und technisches Können fand. Die ausgezeichnete Künstlerin wurde stürmisch gefeiert. Die Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Professor Hofmeier-Eutin, Konzertmeister Szanto und Solocellist Corbach rief bislang ihre Freunde nur einmal zusammen. Haydns D dur und Beethovens Geistertrio, beide vortrefflich gespielt, bildeten die Vortragsfolge. Zwischen beiden Werken spielte Herr Corbach mit schönem Ton und reifer Virtuosität die Locatellische Sonate für Cello in D dur. Frl. Erika Besserer gab mit Professor Lutter-Hannover (Klavier) drei Beethoven-Abende, die den Violinsonaten gewidmet waren. Unsere ausgezeichnete Vereinigung für kirchlichen Chorgesang konnte auf ein 25jähriges Bestehen zurückblicken. Dem Gründer und verdienten Leiter, Herrn Karl Lichtwark, verlieh der Senat aus diesem Anlaß den Professortitel, eine Auszeichnung, die in all den musikalischen Kreisen Lübecks Freude erweckte, die wissen, was wir dem trefflichen Organisten an St. Marien für unser geistiges Leben verdanken. Aus der großen Reihe der Solisten, die hier Konzerte gaben, sei wenigstens der Herren Karl Erb, der Schubertsche Lieder vollendet schön sang, des Hamburger Pianisten Hans Hermanns (Schumann und Chopin), Elisabeth Böhms van Endert, die dem Lübecker Konzertleben in Egon Petri eine interessante Persönlichkeit zuführte, und Hermann Guras gedacht. Unser von Direktor Stanislaus Fuchs geleitetes Theater sicherte sich mit Max Schillings' „Mona Lisa" einen starken Erfolg. Ich befürchte nur, daß er nicht dauernd genug ist, um seine Wirkung auch für spätere Zeit auszuüben, vor allem infolge des grobdrähtigen und alle feinere Psychologie vermissen lassenden Textbuches. Wir hörten die Oper übrigens unter Hermann Hans Wetzlers Stab in einer im ganzen ausgezeichneten Wiedergabe. Der Spielplan bewegte sich sonst in den üblichen Rahmen. Einige neue angekündigte Werke werden wir erst in der zweiten Hälfte der Spielzeit hören, u. a. auch in der Uraufführung Wetzlers Musik zu Shakespeares „Wie es euch gefällt". *J. Hennings.*

*

Winterthur. Am 21. Januar gab der *„Gemischte Chor Winterthur"* in der dortigen Stadtkirche ein von seinem Leiter Professor Dr. Ernst Radecke sorgsam vorbereitetes *Novitätenkonzert*, dessen tiefernster elegischer Grundton zu unserer düsterumwölkten Zeit aufs beste paßte. Der erste Teil gestaltete sich zu einer Art Feier der Erinnerung an den letztes Frühjahr zu den Toten gegangenen Max Reger, indem dessen zwei letzte Chorwerke *„Requiem"* und *„Der Einsiedler"* op. 144 b und a zur Aufführung gelangten. Für die Masse der Hörer noch dankbarer, weil melodiöser und im Ausdruck mannigfaltiger als die schwerwiegenden, aber nicht eben leicht verständlichen Chorkompositionen Regers war das größere Werk des Zürchers *Heinrich Pestalozzi*, der viele Jahre als geschätzter Baritonist und Gesanglehrer in Berlin wirkte, seit einiger Zeit aber in Arosa lebt und daselbst seinen ursprünglichen Beruf als Pfarrherr ausübt. Es ist ein etwa eine Stunde beanspruchendes *„Requiem"* für *Soli, Gemischten Chor, Orchester und Orgel*, zu dem sich der Autor selbst unter Anlehnung an Bibelworte den deutschen Text geschrieben und mit dem er den Manen seiner vor einigen Jahren verstorbenen Gattin ein würdiges künstlerisches Totenopfer dargebracht hat. Wie die Dichtung mehrfach an das deutsche Requiem von Brahms erinnert, so erscheint auch der Musiker Pestalozzi von diesem Meister und von Mendelssohn am stärksten beeinflußt, ohne seine persönliche Note preiszugeben. Auf musikalische Kontrastwirkung bedacht, hat er für reichen Wechsel zwischen wesentlich lyrisch gehaltenen und dramatisch bewegten Partien gesorgt und beispielsweise unter die neun Teile, in die das Werk zerfällt, einen „Tag der Schrecken" betitelten, wilderregten Chorsatz aufgenommen, der unmittelbar an das Dies irae gemahnt, sowie als sechsten Teil einen Ensemblesatz eingefügt, der die Aufschrift „Versöhnung" trägt und worin der Chor der Bösen der Aufforderung einer Engelstimme, zum Pfad des Herrn zurückzukehren, in schmerzlichem Aufruhr mit der Antwort begegnen: „Nein, nein! Wir sind verloren — kein Weg führt uns zurück zum Licht", bis zuletzt ein mildverklärter Frauenchor den

versöhnenden Abschluß des Tonstückes bringt. Das eigenartigste und schönste scheint uns der Komponist allerdings in den ruhiger, mehr beschaulich gestimmten Abschnitten gegeben zu haben, wie gleich in dem ersten, am Schlusse wiederkehrenden Chorsatz, der den ewigen Frieden für die nach hartem Kampf im kühlen Schoß der Erde ruhenden Toten herabfleht, ferner in dem melodischen Soloquartett No. 3 „Seid getrost, ihr Lebenden" und in dem überaus edelgehaltenen a cappella-Chor der Männerstimmen, der am Schluß des fünften Teils die acht Seligpreisungen bringt und mit dem Lob der geistig Armen still-friedlich verklingt. — Mit der Ausführung seines Tonwerkes durfte der Autor wohlzufrieden sein. Denn der Chor stand durchweg auf der Höhe seiner Aufgabe und das durch Musiker von Zürich verstärkte Winterthurer Stadtorchester brachte die weich abgestuften Klangfarben der Partitur zu schöner Wirkung. Von dem tüchtigen Solistenquartett, bestehend aus den Damen Gertrud Fehrmann von St. Gallen, Frau Dr. Nadler-Caflisch aus Winterthur, Hans Bernhard, Operntenor von Zürich, und dem Frankfurter Baritonisten Georg Nieratzky erregte besonders die Sopranistin Aufsehen. Denn mit bedeutenden und wohlgeschulten Stimmmitteln, namentlich einer glänzenden Höhe, verbindet sich bei der jungen Künstlerin, die kürzlich erst ihre Fachstudien in Frankfurt a. M. beschloß, ein höchst intelligenter und warmblütiger Vortrag, der von einer durch und durch musikalischen, aus dem Vollen schöpfenden Natur zeugt. — Die Regerschen Chorstücke, die vom Heidelberger Bach-Verein letzten Herbst aus der Taufe gehoben wurden, werden in Deutschland wohl unzweifelhaft allgemeine Verbreitung finden. Aber auch das Requiem Pestalozzis, das freilich vorläufig nur im Manuskript vorliegt, verdient es, über die Grenzen der Schweiz hinaus bekanntzuwerden. *A. Niggli.*



— Am 17. Februar wird die unvergeßliche *Mathilde v. Schimmelpfennig-Mallinger*, die Genossin Niemanns aus der großen Zeit der Berliner Hofoper, 70 Jahre alt.

— Der bekannte Violoncellist *Heinrich Kiefer* in München begeht am 16. Februar die Feier seines 50. Geburtstages.

— *Philipp Scharwenka* wird am 16. Februar 70 Jahre alt.

— Der Nestor der schwedischen Tonsetzer, der in *Stockholm* als Pädagoge, Kritiker und Dirigent wirkende Prof. *Andreas Hallén*, feierte am 22. Dezember 1916 seinen 70. Geburtstag.

— Die durch den Tod des Hofrats Gerhäuser erledigte Stellung des Oberspielleiters der *Stuttgarter* Oper ist an Dr. *Franz Ludwig Hoerth* in Breslau übertragen worden.

— Kammersängerin *A. Erler-Schnaudt* hatte auf ihrer dritten Konzertreise mit der ihr gewidmeten Orchester-Ode „An die Hoffnung" von Reger wiederum bei Publikum und Presse begeisterte Erfolge.

— *Bruno Hartl* in Berlin wurde für das Opernhaus in *Frankfurt a. M.* gewonnen.

— Als Kapellmeister geht *Wolfgang Martin* ans Stadttheater nach *Kiel*.

— Für die Oper in *Frankfurt a. M.* wurden die Koloratursängerin *Hilty Geller* und *Willi Roos* verpflichtet.

— *Joseph Groenen* wurde dem Metropolitan-Opernhaus in *New York* verpflichtet.

— *Bernhard Nöldechen* vom Braunschweiger Hoftheater ist bei seiner Pensionierung zum Ehrenmitglied der Bühne, an der er Hervorragendes geleistet hat, ernannt worden.

— Aufsehen erregte in *Bonn* als Komponist und Klavierspieler der vierzehnjährige *Rudolf Peters* mit einem Variationenwerke.

— *Theodor Lattermann* hat das bayrische Ludwigs-Kreuz erhalten.

— *Franz Mannstaedt* in Barmen hat eine Neufassung des Weberschen Oberon versucht.

— Frau *Berta Gardini-Kirchhoff* vom Deutschen Opernhaus zu Berlin hat die Führung ihrer Vertretung dem Hof-Konzertdirektor *Edgar Kramer-Bangert* (Kassel) übertragen, der für die gefeierte Künstlerin mit Hofkapellmeister Prof. *Fritz Reiner* vom Königl. Opernhause zu Dresden eine umfangreiche Konzertreise vorbereitet, die nach Leipzig, Dresden, Breslau, Wien, Budapest, München, Frankfurt a. M., Köln usw. gehen wird.

— In Frankfurt a. M. gelangte zur Erinnerung an den am 22. Jan. 1916 verstorbenen *Iwan Knorr* dessen „Marienlegende" durch den *Rühlschen Gesangverein* zur Aufführung.

— Der erste Bariton des Dortmunder Stadttheaters, *Braun*, ist entlassen worden, weil er sich über das Friedensangebot des deutschen Kaisers und über den deutschen Kronprinzen abfällig ausgesprochen hat. Braun, der Schweizer und mit einer Berlinerin verheiratet ist, hält sich seit mehr als 20 Jahren als erfolgreicher Sänger in Deutschland auf. Für die grobe Taktlosigkeit eine entsprechende Strafe.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Uraufführung des Mysteriums *Felix Woyrschs* „Da Jesus auf Erden ging" fand im Hamburger Stadttheater statt.

— Im *Breslauer* Orchesterverein machte ein Klavierquintett in c moll des Polen Ludomir Rozycki Eindruck. Die kontrapunktische und polyphonische Arbeit tritt hinter den Wirkungen einer berauschenden Harmonik zurück.

— *Paul Büttners* Symphonie in G dur gelangt in Dresden zur Uraufführung. Sein Streichquartett in g moll wurde vom *Striegler*-Quartett in Dresden zur ersten Aufführung gebracht. Die Klavierauszüge von Büttners 3 Symphonien erscheinen demnächst im Verlage von C. F. Leuckart in Leipzig auf Subskription (M. 20).

— *Max Fiedler* führte in einem Symphoniekonzert in *Essen* seine „Lustspielouvertüre" vor. Das Werk fand reichen Beifall.

— Im Hoftheater-Konzert in *Weimar* gelangte unter Hofkapellmeister Raabes Leitung die Symphonie in c moll von *Richard Wetz* zur Uraufführung. Die Komposition hinterließ einen tiefen Eindruck.

— In einem Konzerte des städtischen Orchesters in *Magdeburg* fand unter Leitung von Dr. Rabl die Uraufführung des viersätzigen Werkes für großes Orchester „Der Tag" von *Gerhard Dorschfeldt*, einem Schüler Max Regers, statt.

— Im Hoftheater-Konzert in *Altenburg* wurden drei Sätze einer Orchestersuite „Die versunkene Glocke" von *Karl Kleemann* begeistert aufgenommen.

— *W. v. Baußnern* führte im *Breslauer* Orchesterverein seine C dur-Symphonie (No. 4) auf. Das Werk fesselte durch seinen tiefen Gehalt und die alles Grelle und Aufdringliche meidende Instrumentierung.

— Rudolph Freih. v. Prochazkas *Hymne an Kaiser Karl* hat bei ihrer Erstaufführung in einem Jugendkonzert in Prag durch ihre volkstümliche Weise starken Beifall davongetragen und gelangte bei mehreren festlichen Gelegenheiten zur Wiederholung. S.

— Im *Hamburger Stadttheater* wurde Wagners Rienzi in der „Ursprünglichen Fassung" nach Angaben des Wagner-Forschers Prof. Golther mit Kammersänger Heinrich Hensel in der Titelrolle unter Dr. Loewenfelds Inszenierung mit großem Erfolge aufgeführt.

* * *

Vermischte Nachrichten.

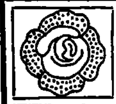
— Aus den Zinserträgnissen der *Wilhelm und Mary Hill-Stiftung* sind an ältere, bedürftig gewordene *deutsche Tonkünstler* und Tonkünstlerinnen, die an der Ausübung ihres musikalischen Berufs verhindert sind, einige *Beihilfen* zu gewähren. *Gesuche* um Gewährung von Beihilfen, für die in erster Linie musikalisch tüchtig gebildete, bedürftige Künstler, die Erhebliches geleistet haben, in Frage kommen, sind unter genauer Angabe ihrer Verhältnisse an die Verwaltung der Wilhelm und Mary Hill-Stiftung, zu Händen des *Oberbürgermeisters* in *Frankfurt a. M.* bis Ende Februar einzureichen.

— Das Jahr 1917 bringt auch der *Schweiz* das Reformationsfest. Von den nationalen und unabhängigen Kirchen der Kantone Genf, Waadt und Neuenburg waren im Vorjahr vier Preise für eine Reformationskantate ausgesetzt worden. Das Preisgericht hat vor einigen Tagen seinen Spruch verkündet. Den ersten Preis erhielt Prof. *Bishoff* in Lausanne, den zweiten Frau *Marguerite Bernard-Gentet* in Céligny.

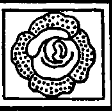
An unsere Leser!

Die Versendung des Heftes 9 unserer „Neuen Musik-Zeitung", insbesondere der für Norddeutschland bestimmten, sowie der von Leipzig aus durch die Zeitungsstelle gehenden Hefte, hat infolge gegenwärtiger starker Inanspruchnahme der Eisenbahn eine ziemlich erhebliche Verzögerung erfahren. Wir hoffen in der Folgezeit die gewohnte regelmäßige Verschickung zu ermöglichen, bitten aber immerhin unsere verehrlichen Abonnenten, den Zeitverhältnissen Rechnung zu tragen, wenn der Fall sich gegen Erwarten wiederholen sollte.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

„Ich fürchte, die Untätigkeit macht mich unruhig, ich sollte mich beschäftigen."

„Ich werde dir eine Handarbeit anfangen. Von morgen ab kannst du für die Kinder vom Gutshof Tücher häkeln."

„Das habe ich nie gekonnt. Ich bin ja so ungeschickt. Die Mädels haben mich immer ausgelacht."

„Du wirst es jetzt lernen, dann werden sie dich nicht mehr auslachen. Wir wollen gleich anfangen." Anna holte Nadeln und Wolle und richtete die erste Reihe ein. „So, jetzt sieh mal."

Gerda bemühte sich, ihre Gedanken zu sammeln und die ersten Reihen gelangen ihr ganz gut . . . Anna beobachtete sie, wie sie mit geröteten Wangen und eifrigen Augen dasaß als gälte es eine große Aufgabe zu lösen, und sie lächelte: wie kindlich war doch das Mädchen! Jetzt war Gerda den ganzen Abend in Anspruch genommen; sie häkelte langsam, aber richtig, und als sie schlafen gingen, machte sie einen befriedigten Eindruck.

„Es ist eine solche Beruhigung, weniger ungeschickt zu sein, als man glaubt. Meine Schwestern haben mich immer so sehr entmutigt," sagte sie beim Gutenachtkuß . . .

„Ich möchte nicht, daß die Melancholie ihre Genesung verzögert," sagte der Geheimrat, als ihm Anna Gerdas bedrückten Gemütszustand schilderte. „Wollen wir nicht eine von ihren Schwestern herauskommen lassen? Das wäre jedenfalls eine Abwechslung!"

„Ich trage mich schon längere Zeit mit dem Gedanken, Franz und die beiden Mädchen hier draußen zu haben. Meine Sehnsucht ist sehr groß, wie Sie sich denken können."

„Sie sind überhaupt das rührendste Wesen, das ich kenne. Einen solchen Grad der Aufopferung habe ich in der Tat noch nie gesehen. Ich hoffe, daß Gerda es einsieht."

„Ich hoffe nur eins: sie wieder gesund zu machen. Ich kann mir nicht verzeihen, daß ich damals meinem Mann nachgab und sie im Sommer nicht hierherkommen ließ. Das war ein großes Unrecht."

„Das Sie wieder vollständig gut gemacht haben — außerdem hatten Sie einen schweren Stand, das weiß ich wohl." —

„Na, was machst du?" Fünf Minuten später klopfte er Gerda die Wange. „Hast du mir etwas zu klagen?"

„Ich bin deprimiert. Ich glaube, es würde mir gut tun, Klavier zu spielen. Ich wäre sicher ein ganz anderer Mensch, wenn ich das dürfte."

Er faßte nach ihrem Puls: „Nein, Kind, daran ist noch nicht zu denken. Du bist mir viel zu schwach, also sei vernünftig und versprich mir es nicht zu tun. Es wäre geradezu schädlich für dich."

Ihre Augen füllten sich mit Tränen: „Ich kann es kaum mehr aushalten."

„Ja, ich kann dir nicht helfen. Uebrigens kommen deine Schwestern demnächst heraus, da hast du Unterhaltung."

Gerda antwortete nicht, ihre Tränen flossen unaufhaltsam, ihre Pflegemutter stand ganz verstört dabei.

„Frau Lessing, holen Sie der Gerda einen Kognak, sie soll sich etwas Mut antrinken."

Gehorsam nahm sie das Glas, das ihr Anna brachte und trank, dann lächelte sie schwach. „So ist's recht, du willst doch hier nicht als Trauerweide auftreten. Also laß es dir gutgehen und spiele nicht Klavier." Damit verließ er sie.

Anna hatte Frau v. Hilgers versprochen, ihr bis zu Gerdas vollständiger Genesung einen wöchentlichen Bericht über deren Befinden zu erstatten, den diese dann immer Stechows mitteilen wollte. Das geschah mit großer Gewissenhaftigkeit. Die Leipziger schickten Gerda Karten und lustige Briefe, die sie aber nie zu befriedigen schienen. Heute las sie wieder unmutig ein Schreiben Hildes. „Was ich wissen will, sagen sie mir nie!"

„Was willst du denn erfahren?"

„Was aus dem armen Dr. Fellner geworden ist zum Beispiel."

„Was soll denn aus ihm werden, Gerda, vermutlich bemüht er sich, sein Leid mit Fassung zu tragen."

„Und Ralph Eschenbach!"

Anna streifte sie mit einem schnellen Blick und sah, daß sie blutrot geworden war: „Der ist gewiß noch in Italien. Aber wenn dich das alles interessiert, so will ich mich bei Frau v. Hilgers erkundigen."

„O bitte!" Ein leidenschaftliches Verlangen lag in den zwei Worten . . .

Mit der Handarbeit hatte Anna heute weniger Glück, trotzdem Gerda den einfachen Häkelstich verstanden hatte, irrte sie sich mit den Maschen, ließ eine fallen oder setzte eine hinzu, so daß die Form des Tuches nie richtig wurde, schließlich brach sie in Tränen aus: „Du siehst ja, daß ich nichts kann," schluchzte sie, „ich habe nie etwas gekonnt — ich bin eben untauglich."

„Du bist mit den Gedanken nicht dabei, Gerda, das hat gar nichts mit Untauglichkeit zu tun. Bemühe dich, deine Aufmerksamkeit zu fesseln und du wirst es lernen, und jetzt mußt du dich ausruhen."

Gerda sprach nicht mehr davon, Klavier spielen zu wollen; sie war jetzt ruhiger. Frau v. Hilgers hatte über Dr. Fellner und Eschenbach Nachricht gegeben; letzterem schien es im Süden leidlich zu gehen, und diese Mitteilung hatte Gerda augenscheinlich befriedigt; sie machte sich an ihre Häkelarbeit, schrieb, ließ sich von ihrer Pflegemutter vorlesen und ruhte. Aber ihre Gedanken weilten nur bei Eschenbach, besonders jetzt nach dem indirekten Lebenszeichen, vermochte sie dieselben gar nicht mehr von ihm abzulenken. . . . „Wenn ich ihn bloß wiedersehen könnte," war ihr stetiges Gebet.

Anna war ganz glücklich, sie so weit zu haben! Morgen erwartete sie ihren Mann und die Mädchen. Die Freude darüber war in ihren Augen zu lesen!

Der letzte Nachmittag ihres Alleinseins war sehr schön: ein zarter perlmuttfarbener Vorfrühlingstag; sie saßen wieder warm eingehüllt auf der Veranda.

„Jetzt sehen wir den Frühling wirklich erwachen," sagte Gerda und Anna nickte. Der Wald schwieg, der See träumte und sann und die Erde hoffte.

„Freust du dich auf deine Schwestern, Gerda?"

„O ja, ich freue mich schon, wenn sie mir nur nicht weh tun."

„Inwiefern sollten sie dir weh tun, sie haben dich doch so lieb!"

„Du weißt ja nicht, wie empfindlich ich bin; ich war von jeher so; jede gedankenlose Redensart tut mir so unsäglich weh. Ich könnte gleich weinen. Ich habe auch schon oft und viel über solche Redensarten geweint!"

„Du mußt dagegen ankämpfen, mein Liebling, wenn du etwas übelnimmst, wenigstens bei Menschen, die dir nahestehen, solltest du dir immer sagen: ‚Es war sicher nicht absichtlich, warum würden sie mich schmerzen wollen!' Das hilft, glaube mir!"

Und Gerda fuhr fort: „In solchen Fällen komme ich mir vor, wie das kleine Mädchen aus Onkel Toms Hütte, Eva hieß es, wenn ich nicht irre! Diese kleine Eva litt schwer unter den rauhen oder unbedachten Worten ihrer Umgebung; alles schmerzte sie und sie pflegte zu sagen: „Everything sinks into my heart" — das habe ich ihr stets nachfühlen können; mir geht es genau so."

„O Gerda!"

Bald darauf gingen sie ins Haus; es begann zu frisch zu werden. Die Sonne ging unter und um sie herum türmte sich ein Wolkengebirge, wie eine leuchtende Bergkette zog es sich am Himmel hin, eine in glutgetauchte Alpenlandschaft.

„Sieh mal, man möchte meinen, man ist in der Schweiz, die Wolkensäume schimmern wie Gletscherspitzen." Gerda staunt, „und jetzt wird es ganz sagenhaft, es ist, als ob sich eine Märchenburg hinter dem Duft da drüben verbirgt, etwa so stelle ich mir Walhall vor." Gerda versenkte sich in den Anblick der Luftgebilde, bis sie zerflossen. —

Vom nächsten Tage an herrschte ein anderes Leben in Dannewitz. Vergnügt und munter trafen Marie und Else ein und erfüllten das bisher so stille Haus mit ihrer Heiterkeit, welche dieses Mal bei Gerda Widerhall fand. Annas liebevolles Wesen hatte bei ihr das Zutrauen zu ihren Nächsten geweckt, und sie kam ihren Schwestern anders entgegen, als früher. Franz Lessings Groll hatte sich durch die schwere Krankheit seiner Nichte gelegt, er begegnete ihr freundlich, ohne die Vergangenheit mit einem Worte zu berühren. So war sie auch dieser Sorge enthoben, sie hatte sich nicht wenig vor der Begegnung gefürchtet . . .

Jetzt sind die Wölkchen leicht und duftig, der Himmel sehr durchsichtig und Marie hat die ersten Kätzchen gefunden. Im Garten zeigen sich die blassen Schneeglöckchen; sie scheinen sich vor der Welt zu fürchten, so zart sehen sie aus oder vielleicht schmerzt sie das Blühen, und auch der Krokus hat ein schüchternes Wesen, aber als er die Sonne sieht, weiß er sich vor Freude nicht zu lassen . . .

Und auch Gerda erlebt in diesen Tagen eine große Freude. Edith Anders, ihre vielbewunderte Freundin, schreibt ihr,

daß sie in vier Wochen von Rußland aus, über Berlin fahren wird: „Ich mache einen kleinen Abstecher und komme über Sonntag zu Euch heraus, dann wollen wir ein frohes Wiedersehen feiern nach der langen Trennung."

„Wie herrlich! Nun bin ich ganz gesund!" jubelt Gerda. Und als der Geheimrat dieses Mal nach Dannewitz kommt, hat er eine große Besserung in ihrem Befinden zu verzeichnen. Und Gerda sann und träumte stillvergnügt, und der See in Dannewitz sann und träumte auch, während die Wälder flüsterten.

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Nicht angenehm war dieses Jahr der März in Bellagio, wenigstens schien es Ralph v. Eschenbach so, der bisher in Cannes gewesen und jetzt eine etwas herbere Luft suchte, um seine müden Lebensgeister anzuregen.

Er war der ewigen Schönheit der Riviera überdrüssig geworden; die üppige Blumenpracht, die grelle, fast schmerzhafte Bläue des Himmels, die ganze Atmosphäre dieses Freuden- und Leidensortes brachte ihn in seinen schlechten Tagen zur Verzweiflung.

„Hier ist es mir zu leuchtend. Das paßt nicht für einen Menschen, der einen Mord auf dem Gewissen hat!" So stöhnte er vor sich hin.

Sein Diener beobachtete ihn mitleidig: „Der hat etwas auf dem Herzen und kein Arzt kann ihm helfen."

An manchen Tagen stieg seine Temperatur über 38, dann lag er im halbdunklen Zimmer; er mochte den Himmel nicht sehen und die Sonne und die Menschen. Alles ist ihm zuwider. Sein Gesicht wird spitz, die klassisch geschnittene Nase ist fast scharf, die großen Augen nehmen unheimlich viel Raum ein. Wächsern sind Antlitz und Hände, er räuspert sich öfter als früher.

„Wenn es dem Herrn Baron nicht zusagt, wollen wir doch früher abreisen," schlägt sein ergebener Pfleger vor.

Und so reisen sie nach Bellagio.

Eine frischere Luft empfängt sie hier und ein Blütenmeer. Bellagio ist die Versinnbildlichung des Frühlings: die Obst- und Mandelbäume lassen die Gegend weiß und rosa erscheinen, der Goldregen schüttet wahre Schätze aus, verschwenderisch gedeihen die Narzissen. Alles wächst und prangt selig, die keusche Kargheit des deutschen Frühlings mutet dagegen an wie ein fernes Märchen.

Jeden Tag ließ sich Ralph an den See hinausbringen, aber nicht an den Comersee, der war ihm zu süß und lieblich. Darum vermied er die Villa Serbelloni, den Zaubergarten mochte er nicht sehen; sein Weg führte ihn täglich nach der Villa Giulia, wo er den Blick auf den See von Lecco haben konnte. Dieser übte eine eigenartige Anziehungskraft auf ihn aus und er verbrachte Stunden an seinem Ufer. — Die Landschaft um den Leccosee hat etwas Großartiges, Düsteres. Der See selber liegt still da und ernst, nur dann und wann lächelt er in der Sonne, aber sein Lächeln ist seltsam und schwermütig und der kalte Wind, der im März über ihn weht, macht das Lächeln gefrieren. Dort war Ralph immer zu finden, vergraben in sein schmerzliches Denken. Stechows hatten ihm in ihren Briefen unbefangen von Gerdas schlimmer Krankheit erzählt; damit hatte sich eine zweite Last auf sein Herz gelegt. Hatte er jetzt nicht auch Gerda auf dem Gewissen, weil er sie damals auf dem Kirchhof so rauh abgewiesen hatte?

Ralph ächzte, wenn er daran dachte . . . Wie tief, wie wahrhaft mußte ihn Gerda lieben! Und er hatte sie abgewiesen, . . . er hatte sie fortgetrieben ins Elend und sie war krank geworden; anders als Karin, aber auch an ihm krank geworden — eine schwere Wolke hatte er auf ihr junges Leben gesenkt, auf ihr Dasein, das ihm ohnedies immer trübe geschienen . . . Merkwürdig, seit er sie krank wußte, war sie ihm näher gerückt, viel näher — ihm war, als ob sie eine Schicksalsgleichheit verbände . . .

Der ernste Leccosee brachte ihm immer Gerdas Augen ins Gedächtnis und trotzdem er sich davor graute, mußte er jeden Tag hin . . . und seine schuldbeladene Seele siechte, — der ohnehin leidende Körper vermochte ihr nicht mehr standzuhalten und eines Abends hatte Ralph wieder einen Blutsturz . . . Jetzt lag er still und hatte nicht einmal die Kraft sich aufzuregen, nur als seine Mutter kam, die der Diener herbeitelegraphiert hatte, begehrte er auf.

„Das beschleunigt meinen Tod, und ich muß noch einige Tage leben, um einer Pflicht zu genügen — ich habe zum erstenmal in meinem Leben eine Pflicht, und nur wenn ich sie erfüllt habe, kann ich ruhig sterben." (Forts. folgt.)

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 3. Febr. Ausgabe dieses Heftes am 15. Februar, des nächsten Heftes am 1. März.

Neue Musikalien.

(Spätere Besprechung vorbehalten.)

Bücher.

Ritz, H.: Der Lehrer als Kirchenmusiker, Handbüchlein für Anfänger im kirchlichen Orgelspiel u. für Seminaristen. F. W. Gadow & Sohn, Hildburghausen.

Chop, Max: Aug. Bungert, geh. 8 M. Alb. Stahl, Berlin.

Kalbeck, Max: Joh. Brahms Briefe an P. J. Simrock und Fritz Simrock Bd. I u. II. Verlag der Deutschen Brahms-Ges. m. b H., Berlin.

Trost, Alois: Alt-Wiener Kalender 1917. Kunstverlag A. Schroll & Co., Wien.

Isler, Ernst: Max Reger, 105. Neujahrsblatt der Allgem. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1917. Art. Institut Orell Füßli, Zürich.

Plattensteiner, R.: Beethoven der große Musikant zur Ehre Gottes, 5 Bilder mit einem Vorspiel. Verlag Mozart-Haus, Wien I.

— Das Lied vom Steffel und andere Wiener Klänge von einst und jetzt. Ebenda.

Becker, J. M.: Syrinx. Viertürmerverlag H. Volz, Aschaffenburg.

Chorwerke.

Zuschneid, Hugo: Dreistimmige Lieder, Ausgabe A, enthalt. sieben Lieder 30 Pf. H. Zuschneid, Offenburg.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Willibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 11

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber musikalische und dichterische Begabung.



Kürzlich las ich irgendwo, daß in Richard Wagner der Dichter das erste und ursprüngliche sein müsse, weil — seine dichterische Begabung sich zuerst geregt habe. Eine kühne Behauptung! Als ob es immer unsere bedeutendste Eigenschaft wäre, die sich am frühesten offenbart! Gerade sie braucht oft am längsten zu ihrer Entwickelung. An der Hand der Jugendgedichte Heines läßt sich verfolgen, wie unter den eigentümlichen Kräften dieses Dichters gerade der Witz am spätesten hervortritt. Wie Romeo erst für Rosalinde schwärmt, ehe er seine Julia sieht, so sind E. Th. A. Hoffmann und Otto Ludwig früher der Musik als der Poesie ergeben. Während der Strafversetzung nach Plozk schreibt Hoffmann in sein Tagebuch: „Ob ich wohl zum Maler oder zum Musiker geboren wurde?" Und noch in Bamberg: „Zum Musiker bin ich geboren, das habe ich seit meiner frühesten Kindheit in mir gefühlt und mit mir herumgetragen!" — Daß Wagner früher Dichter als Musiker wurde, hat wohl darin seinen Grund, daß die Verhältnisse weit weniger den Durchbruch seiner dichterischen als seiner musikalischen Begabung erschwerten. Während der Besuch einer höheren Schule den Reichtum älterer und neuerer Dichtung auf ihn einströmen ließ, blieb eine gründliche musikalische Ausbildung ihm vorderhand versagt. Hätte ihn statt des Gymnasiums eine Musikschule in ihren Schoß genommen, oder wäre er gar wie Mozart als Sohn eines Musikers geboren worden, schon in der Wiege von Musik umklungen, von ihr auf Schritt und Tritt begleitet — das Verhältnis seiner Kräfte hätte sich gleich anfangs zugunsten der Musik verschoben.

Der Tonsetzer ist gegen den Dichter insofern im Nachteil, als ihm seine Sprache nicht durch tägliche Uebung schon seit frühester Kindheit geläufig wird. Er ist nicht dem Dichter zu vergleichen, der in seiner Muttersprache, sondern dem, der in einer fremden, sich erst anzueignenden Sprache dichtet. Wir kennen Naturdichter, die trotz mangelhaften Bildungsganges künstlerischen Anforderungen genügen. Aber wir kennen nicht Naturkomponisten, die ohne gründliche Kenntnis der Tonsetzkunst vollkommene Kunstwerke erzeugen.

Wagner hat übrigens in früheren Jahren von seiner Dichterbegabung keineswegs so überschwänglich gedacht wie später. Meint er doch einmal, man werde es ihm im Hinblick auf den „Fliegenden Holländer" sehr verdenken, daß er sich die Texte zu seinen Opern selbst mache. Das klingt gewiß nicht so, als habe er seine dichterische und musikalische Begabung als gleichwertig empfunden. Später freilich! — Nach Nietzsche ist Wagner einer, der tief gelitten hat. Aber Wagner ist auch einer, der sich mächtig freuen konnte. Wie glücklich mußte er sich fühlen in der Ueberzeugung, daß sein „Ring" das größte sei, was je gedichtet worden! (Briefliche Aeußerung an Uhlig.) Am glücksfähigsten ist, wer am einbildungsfähigsten ist.

Aber auch davon abgesehen, ist es zweifellos ein seltenes Glück, in der Kunst zweisprachig zu sein, beliebig zwischen Wort- und Tonausdruck abwechseln zu können, wie etwa der Musiker zwischen B- und A-Klarinette. Wenn es so im Geiste brodelt und gärt, und nicht weiß, zu welchem Abzugskanal es hinaus, ob es Wort oder Ton werden soll: Diese Wahl ist gewiß keine Qual! — Eine mehrfache Begabung bietet dem glücklichen Besitzer die Möglichkeit einer möglichst vollständigen Ausnützung seiner Lebenskraft und Lebenszeit. Der nur einseitig Begabte wird viel geistig leere, künstlerisch tote Stunden zu verzeichnen haben, während jener in der einen Tätigkeit Erholung von der andern findet. Das Geheimnis der enormen Leistungsfähigkeit eines Goethe ist nur aus dieser Kunst des geistigen Registerwechsels zu erklären.

Doch hat die Doppel- und Tripelbegabung auch ihre Nachteile. Wie im Wagnerschen Musikdrama die Vereinigung der Künste zwar einerseits Wirkungen erreicht und Reize entblößt, die den Künsten in ihrer Isolierung versagt sind, sie andererseits aber in ihrer Entfaltungsmöglichkeit beschränkt, so wird auch eine Talent-Konföderation die Rechte der einzelnen Talente vielfach beschneiden. Selten werden die inneren Quellen reich genug fließen, um mehrere Kunstgebiete gleichmäßig zu befruchten. Jedem Plus auf der einen dürfte ein Minus auf der andern Seite entsprechen. Ein Freund erzählte mir, daß seine musikalisch-literarische Doppelbegabung sich niemals gleichzeitig betätige, sondern daß sein Innenleben alternierend vorwiegend auf Ton- oder Wortausdruck eingestellt sei, so daß er sein Leben in Musik- und Literaturperioden einteilen könne. Uebrigens huldigte er als Tonsetzer fast ausschließlich der Instrumentalmusik. Als ich dies im Hinblick auf seine Doppelbegabung verwunderlich fand, erklärte er: Gerade sie ist der Grund, weshalb mir die Vertonung eines Gedichtes schwer wird! Mein literarisches Interesse ist zu stark. Die Vertonung eines Gedichtes erregt mir allerhand Gedanken — nur keine musikalischen. Dem rein Musikalischen ist ein Gedicht erstens, zweitens

und drittens: ein geeignetes Objekt zur Komposition. Ich richte mein Augenmerk auf Versbau, Harmonie der Bilder, rhythmischen Wohllaut usw., und es erwacht in mir der Wunsch, ein Gedicht — nicht zu komponieren, sondern zu dichten! Der Musiker wird durch den Literaten kaltgestellt. So wie hier Poesie zu Poesie mich anregt, so kann zur Musik nur die Musik selbst mich anregen. Aehnliches wird durch Aehnliches erzeugt.

Ich glaube, daß viele Mängel in E. Th. A. Hoffmanns Schriften auf die vielseitige Begabung ihres Verfassers zurückzuführen sind. Durch sein ganzes literarisches Schaffen geht die Hast und Unruhe eines von der Fülle seiner Talente und dem Drange nach ihrer Betätigung gehetzten Menschen. Welcher Gegensatz zu der künstlerischen Ruhe und Besonnenheit seines amerikanischen Vetters E. A. Poe! Aber Poe hatte nur ein literarisches Talent zu pflegen.

Aehnlich sind manche Mängel der Schumannschen und Wagnerschen Schriften zu erklären. In Schumanns früheren Schriften herrscht eine geniale Ausdruckskraft und Ausdrucksgewandtheit — da war der Musiker dem Schriftsteller noch kein allzugefährlicher Rival. In dem Maße, wie dieser hinter jenen zurücktritt, werden Flüchtigkeiten, Unsauberkeiten in Stil und Ausdruck bemerkbar, oder beide sinken ins Alltägliche herab. Wo die alten Vorzüge sich noch zeigen, da wirken sie wie ein müder Nachglanz der versunkenen Jugendherrlichkeit. Schon in dem Artikel über die Hugenotten: wo sind die glänzenden Einfälle, die überraschenden Wendungen, die kühnen, originellen Bilder? Schumann schrieb den Artikel zu einer Zeit, wo die musikalische Komposition den größeren Teil seiner Kraft verzehrte. Im Anfang seiner Laufbahn hätte er seiner kunstmoralischen Entrüstung ganz anderen Ausdruck gegeben. Jetzt gleicht er einem Virtuosen, der die Geläufigkeit auf seinem Instrumente wegen mangelnder Uebung zum Teil verloren. Eine Stelle wie diese „. . . und wie sonst ehrenwerte Leute, Musiker selbst, von Meyerbeers Musik sagen, sie wär' etwas" — erinnert an die Naturalismen des wortungeübten Beethoven und wäre ihm in den ersten Jahren seiner kritischen Wirksamkeit gewiß nicht unterlaufen. Aehnliches kann man bei Wagner beobachten, z. B. in einem Briefe an Liszt, wo er seine Ansichten über Calderon entwickelt: wie mühsam er die Worte sucht, wie schwer sie sich zu Perioden fügen! Vermutlich war er damals eben tief im musikalischen Denken befangen und von ihm erschöpft. Denn zu andern Zeiten, wenn seine Seele gerade auf den Wortausdruck eingestellt ist, fließen die Worte leicht, gedeihen die Sätze zu anmutiger Rundung, wie in der „Pilgerfahrt zu Beethoven", über der fast etwas wie Heinesche Grazie schwebt.

Die Welt ist immer geneigt, die hervortretenden Merkmale eines Künstlers zu überschätzen, und die weniger hervortretenden zu übersehen. Ist ein Künstler ausgesprochen vielseitig, so wird seine Vielseitigkeit ins Uferlose ausgedehnt, immer neue Momente werden ausfindig gemacht, um jene zu vergrößern. Ist er dagegen entschieden einseitig, so wird seine Einseitigkeit ebenso ungebührlich unterstrichen, alles, was sie abschwächen könnte, wird geflissentlich übersehen. So wird Schriftsteller Wagners Vielseitigkeit gegen Schriftsteller Schumanns Einseitigkeit gerne ausgespielt. Aber dem armen Schumann fehlte es wahrlich nicht an vielseitigen Kenntnissen, nicht an weiten Ausblicken und Fernsichten; nur fehlte ihm der Ehrgeiz, über alles reden zu wollen, auch über das, was er nicht verstand. Dieser Ehrgeiz, wie hat er bei Wagner so manchen Gallimathias verschuldet! Dieser Ehrgeiz, hätte ihn Wagner doch der so verachteten Journalistenkaste als geheiligtes Vorrecht belassen! — Uebrigens: Hut ab vor dem Manne, der mit so ausgesprochenem Haß gegen die Schriftstellerei im Herzen zehn Bände schreiben konnte!

Bekannt ist der Ausspruch Nietzsches, Wagner gehöre als Dichter unter die Musiker, als Musiker unter die Maler. Auch bei andern Vielbegabten gewahrt man häufig ein Durcheinanderspielen, Ineinanderübergreifen der Kräfte. Den Empfindungsgehalt der Musik in Worte zu fassen, war eine Aufgabe, die E. Th. A. Hoffmann sich gerne stellte, auf deren Lösung er viel Kraft verwandte. Sollte sie ihm relativ restlos gelingen, so mußte er ein größerer Dichter sein, es mußte ihm die geniale Wortprägekunst eines Heine oder Jean Paul zu Gebote stehen. Instinktiv sucht er daher die Quantität der Worte an Stelle der Qualität zu setzen, verfällt er in eine wortreiche Ausdrucksweise, eine Häufung alltäglicher Beiwörter, wie im folgenden Beispiel: „Aber bald war es ihm, als wandle er in den düsteren Gängen eines lieblichen Gartens, und die holden Töne einer lieblichen Musik schlüpften über die Blumenbeete hin und brächen wie flimmerndes Morgenrot durch das dunkle Laub, und das Lied des Bösen versinke in die Nacht vor ihnen, wie der scheue Nachtvogel sich krächzend hinabstürzt in die tiefe Schlucht vor dem sinkenden Tage." Es wird niemand behaupten wollen, daß diese Stelle von kultiviertem stilistischem Geschmack zeuge. Vom literarischen Standpunkt muß man sie verdammen. Aber man muß auch bedenken, daß hier ein Musiker zu uns spricht, der sich am Klang der Worte berauscht, der alle Mächte der Sprache mobil macht, soweit sie ihm untertänig, um musikalische Wirkungen zu erreichen. Auch Hoffmanns Vorliebe für Superlative, für starke Ausdrücke ist vielfach darauf zurückzuführen, daß verirrte Gefühle, deren Heimat die Musik, nach Ausdruck ringen. Leider ist Hoffmanns Art, Musik mit Worten, mit einem unendlichen Aufwand von Worten wiederzugeben, für die Folgezeit maßgebend geworden; wir spüren sie nicht zum wenigsten bei Richard Wagner, z. B. in der Erläuterung zur Koriolan-Ouvertüre. Hoffmann ist der Vater des geistarmen, wortreichen, phrasenschwülstigen Schwärmens über Musik, dessen Armut und Hohlheit man erkennt, wenn man die Leistungen geistreicher Musikschwärmer danebenstellt, etwa Heines Schilderung des Paganinischen Violinspiels.

Beethoven sagte einmal zu Grillparzer: „ich beneide Sie, daß Sie ein Dichter sind; was kann so ein armer Musiker ausdrücken!" — Demnach wäre am meisten wohl der zu beneiden, den die Musen der Dicht- und Tonkunst vereint beschenken. Daß auch dieses neidenswerte Glück dem Neide der Götter nicht entgeht, wurde in meinen Ausführungen wiederholt hervorgehoben. In diesem Sinne schließe ich mit einem Ausspruch jenes obzitierten Freundes und Doppelkünstlers, der gewiß nicht nur auf ihn anwendbar ist: ich hätte es in Musik weiter gebracht, wenn ich weniger über Musik gedacht hätte.

Paul Dietzsch (Leipzig).

Zur Aufführung der großen Bachschen Chorwerke.

Von Dr. GERHARD FREIESLEBEN (Leipzig).

(Fortsetzung.)

II. Die Matthäuspassion.

Bei der Matthäuspassion hat sich am bestimmtesten eine feste Tradition für die vorzunehmenden Kürzungen herausgebildet. Sie geht im allgemeinen dahin, daß der erste Teil fast ohne Strich gespielt wird (nur das Arioso „Der Heiland fällt" mit nachfolgender Arie pflegt stets, die Arie „Ich will dir mein Herze schenken" und der eine oder andere Choral meistens wegzufallen), während man umgekehrt im zweiten Teil mit Strichen derart schrankenlos zu wüsten pflegt, daß außer dem Eingangs- und den beiden Schlußsätzen das ganze madrigalische Beiwerk unter Weglassung fast sämtlicher Arien (mit Ausnahme von „Erbarme dich") auf vier oder fünf Ariosos und einige wenige Choräle

beschränkt wird. Dieses Verfahren, welches ganz zu Unrecht den das eigentliche Passionsdrama umfassenden zweiten Teil gegen die vorbereitende Handlung des ersten zurücksetzt, ist künstlerisch in keiner Weise zu rechtfertigen, am wenigsten mit dem nicht selten gehörten Einwand, daß die wegfallenden Stücke des zweiten Teiles an Schönheit und Eindruckskraft hinter denen des ersten zurückständen. Jeder, der sich mit den unbekannten Sätzen des zweiten Teiles durch liebevolles Eindringen so innig vertraut gemacht hat, wie er es infolge langjähriger Gewohnheit mit denen des ersten von selbst ist, wird jenen Einwand als das denkbar haltloseste Vorurteil zurückweisen. Gewiß wird man die Arien „Geduld" und „Können Tränen meiner Wangen" als weniger hervorragende Stücke gelten lassen; aber wer wird ernstlich bestreiten, daß „Komm süßes Kreuz", „Aus Liebe will mein Heiland sterben", „Sehet, Jesus hat die Hand" und „Mache dich, mein Herze, rein" an Schönheit und Ausdruckskraft nicht Stücken wie „Buß und Reu", „Blute nur", „Ich will bei meinem Jesu wachen" zum mindesten ebenbürtig seien? Darum kann nicht dringend genug empfohlen werden, endlich einmal mit der Tradition der ungleichen Behandlung beider Teile zu brechen und vorurteilsfrei einer sinnvolleren Behandlung der Strichfrage näherzutreten. Dabei wird nicht nur der innere Schönheitswert der einzelnen Stücke, sondern auch ihre Notwendigkeit für den Aufbau des Ganzen ausschlaggebend berücksichtigt werden müssen; beides geht übrigens fast immer Hand in Hand, insofern Bach umso tiefere und heiligere Töne zu finden weiß, je inniger mit dem Zusammenhang verbunden und je unentbehrlicher deshalb das einzelne Stück ist.

Daß in Bachs Anordnungen überall ein sinnvoller Wille waltet, muß hierbei als Ausgangspunkt festgehalten werden. Denn daß Bach nicht etwa, wie mancher oberflächlich Denkende noch jetzt glaubt, einen ihm fertig vorgelegten Text schlecht und recht durchkomponierte, weil ihn der Verfasser einmal so hingeschrieben hatte, darüber ist eine ernsthafte Diskussion wohl heute nicht mehr möglich. Wo der Meister also einen Choral, ein Arioso, eine Arie schrieb, so geschah es nicht, weil zufällig wie in einer Operette der Text Gelegenheit gab, ein Gesangsstück einzuschieben, sondern aus einer zwar mehr oder weniger starken, immer aber wohlerkannten inneren Notwendigkeit. Deshalb liegt der Gedanke sehr nahe und dürfte auch die künstlerisch einwandfreieste Lösung der Strichfrage darstellen, stets nur entbehrliche Teile des Evangeliums selbst mit den dazugehörigen Einlagen zu entfernen, im übrigen aber die ganze dramatische Haupthandlung mit allen Einlagen, so wie sie Bach geschrieben hat, beizubehalten. Dieser Weg ist umso gangbarer, als im Gegensatz zur Johannespassion ja im Text der Matthäuspassion das episodenhafte Beiwerk viel stärker und breiter entwickelt ist. Schon im Anfang setzt das Werk nicht erst mit dem am Gründonnerstag beginnenden ersten Hauptteil der eigentlichen Leidensgeschichte (Abendmahl- und Gethsemaneszene) ein, sondern schickt noch ein ausgesponnenes Vorspiel voran, welches vier kleinere Einzelepisoden umfaßt:

a) Jesu Passionsverkündigung (Evang. Nr. 2, Choral Nr. 3),
b) Verschwörung der Hohenpriester (Evang. Nr. 4, 5),
c) Jesus in Bethanien (Evang. Nr. 6, 7, 8, Arioso Nr. 9, Arie Nr. 10),
d) Judas' Verrat (Evang. Nr. 11, Arie Nr. 12).

Von Nr. 13 ab dagegen folgt die ganze Gründonnerstagshandlung in gedrängtester Form, ohne das mindeste Episoden- und Beiwerk im Text. Die den zweiten Teil erfüllende Karfreitagshandlung, die drei große Hauptszenen (Verhör vor dem Hohenpriester, Pilatusszene, Golgatha) mit dem anschließenden, ebenfalls zur Haupthandlung gehörigen Schlußteil (Jesu Begräbnis) umfaßt, ist wieder von zwei großen, die Erlebnisse von Nebenpersonen behandelnden Episoden unterbrochen: a. Petri Verleugnung, b. Judas' Ende. Diesen Episoden, die unmittelbar nacheinander auf die den schwächsten Teil des Werkes bildende Hohepriesterszene folgen und das Interesse von der Hauptperson und Haupthandlung abziehen, dürfte auch zum großen Teile der schon erwähnte Irrtum zuzuschreiben sein, daß der zweite Teil als Ganzes hinter dem ersten zurückstehe.

Als Gegenstand für die vorgeschlagenen Streichungen von ganzen Textabschnitten nebensächlicherer Natur samt madrigalischem Beiwerk bieten sich also im ersten Teile die Einleitung vor Nr. 13, im zweiten diese beiden Episoden. An sich wäre es nicht ausgeschlossen, sofort an den Eingangschor (Schluß E dur) dieses Rezitativ (Anfang G dur) anzufügen, und auch der Textanfang mit „Aber" wäre nicht unlogischer als der gegenwärtige, auf die Vollendung einer dem Hörer unbekannt bleibenden Rede hinweisende Anfang von Nr. 2. Trotzdem würde dieser Strich zu rigoros sein, denn bei der breiten Anlage des ganzen Werkes erscheint eine gewisse Einleitung in die eigentliche Passionshandlung, wie auch Bach richtig erkannt hat, unentbehrlich. Deshalb empfiehlt sich mehr, von den vier einleitenden Episoden nur die längste und auch inhaltlich am fernsten liegende, nämlich die Bethanienszene, wegfallen zu lassen. An den Chor Nr. 5 schließt sich das Rezitativ Nr. 11 so glatt und sinngemäß an, daß niemand das Gefühl einer Lücke haben könnte, wenn Bach selbst so verfahren wäre. Auch die Arie Nr. 12 kann hierbei fallen, denn sie ist nun nicht mehr als Schlußnummer des ganzen Einleitungsteiles notwendig, und die sich mit der widerwärtigen Gestalt des Verräters befassende Textepisode Nr. 11 rechtfertigt an sich ein liebevolles lyrisches Verweilen nicht. Im zweiten Teil vollzieht sich die Kürzung nicht ganz so glatt, denn auf den F dur-Choral Nr. 44 würde der Einsatz des Rezitativs Nr. 49 mit fis moll eine unmögliche Dissonanzwirkung ergeben. Es bietet sich aber eine ganz einfache Lösung, denn man braucht nur die ersten sieben Takte, die von diesem Rezitativ infolge der Streichung der anschließenden Judasepisode allein übrig bleiben, um einen halben Ton tiefer zu nehmen, sodaß es mit f moll beginnt (wobei zweckmäßig im 2. Takt 1. Viertel der Cembalist zur Verdeutlichung der Harmonik b moll geben wird); an „Pilato" (c moll) im siebten Takt schließt dann der Evangelist mit kurzer Atempause, ohne neuen Cembaloakkord Nr. 52, 16. Takt 3. Viertel: „Jesus aber stand vor dem Landpfleger", womit der textliche und musikalische Zusammenhang einwandfrei wieder hergestellt ist.

Es wäre sicher mehr als ein interessanter Versuch, das Werk in dieser Form von allem Episodenwerk entkleidet darzubieten; die Wirkung dieser $3^1/_2$ Stunden nicht überschreitenden Fassung würde von gewaltiger Geschlossenheit sein. Als allein maßgebend wird sich freilich diese Fassung nicht durchsetzen können, schon weil man verschiedene der weggefallenen, sich größter Beliebtheit erfreuenden Stücke nicht dauernd missen mag. Deshalb würde man im Wechsel mit ihr zweckmäßig auch das Werk wieder wie bisher mit über das Ganze verteilten Einzelstrichen geben, die aber wesentlich besser und sinnvoller ausgeführt werden können als es bisher im allgemeinen üblich war. Wie eine solche Fassung zu gestalten sein würde, soll im Folgenden noch kurz dargestellt werden. Nochmals sei darauf verwiesen, daß stets die Bedeutung des einzelnen Stückes für den dramatischen Gang, sozusagen sein inneres Schwergewicht für die Frage seiner Beibehaltung ausschlaggebend sein muß. Denn in der ganzen Passion haben ja die lyrischen Einlagen regelmäßig die Bedeutung, daß in ihnen die Gemeinde oder besser die ganze Christenheit zu der im dramatischen Text vorgeführten Handlung Stellung nimmt und dem Eindruck, den jene auslöst, mit den sich daraus ergebenden Folgerungen Wort und Ton verleiht; je stärker und eindrucksvoller also der einzelne Handlungsvorgang ist, um so wichtiger und bedeutungsvoller und darum unentbehrlicher ist seine von Bach in den lyrischen Einlagen gegebene Widerspiegelung.

Von den vier einleitenden Episoden bezeichnet Bach die erste durch einen Choral; bei der zweiten verzichtet er mit Rücksicht auf die schon im Chor Nr. 5 liegende markante Schlußwirkung auf eine Einlage, die dritte wird durch Arioso und Arie, die vierte wieder durch eine Arie abgeschlossen. An sich würde zum Abschluß der dritten, der Bethanienszene, das Arioso vollkommen genügen, doch muß die Arie „Buß und Reu" beibehalten werden, weil sonst die am Schluß des Arioso enthaltene Ankündigung textlich in der Luft schweben würde. Dagegen erscheint die Arie „Blute nur" durchaus entbehrlich, denn die kurze, nur mittelbar der Haupthandlung dienende Verratsszene ist nicht so wichtig, um nicht ebensogut wie die Verschwörung der Hohenpriester ohne lyrische Ausschmückung bleiben zu können.

Dagegen muß die oft gestrichene nächste Arie „Ich will dir mein Herze schenken" unbedingt beibehalten werden, denn hier handelt es sich um Schluß und Krönung der ersten Passionshauptszene, der Einsetzung des Abendmahls, und für diesen Zweck erscheint das Arioso allein viel zu dürftig. Daß auch der Choral „Ich bin's", in dem sich anstelle der kleinen Jüngerschaft die ganze Menschheit als schuldig am Leiden Jesu bekennt, als Höhepunkt dieser Szene nicht wegbleiben darf, ist selbstverständlich. In der folgenden, an sich nur überleitenden Szene (Gang nach Gethsemane) pflegt oft der zweite der beiden notengleichen Choräle gestrichen zu werden; dies verrät entschieden einen Mangel an Verständnis für die Tiefe und Schönheit dieser Uebergangsstelle, denn diese beiden Choräle, in denen wieder die ganze dem Vorgang zuschauende Christenheit ihren Anteil zum Ausdruck bringt, leiten mit dem sinnvollen Sinken der Tonart von dem hellen, schlichtfromm bittenden E dur zu dem gedeckteren, viel stärker das Ahnen der kommenden Leidensnot ausdrückenden Es dur wunderbar feierlich in die Stimmung des „Meine Seele ist betrübt bis in den Tod" über. — Die nun folgende Gethsemaneszene ist in ihrer erschütternden Tragik, in dem ergreifenden Helldunkel mensch-

lichen Leidens wohl mit das tiefste und heiligste Stück christlicher Kunst aller Zeiten, und wird auch in der ganzen Passion in der Wirkung erst wieder durch die Todesszene erreicht. Wenn irgendwo, so sollte hier jede Kürzung vermieden werden, statt daß man wie fast stets Baßarioso und Arie und bisweilen auch den Choral „Was mein Gott will" ausläßt. Allenfalls mag noch die schöne Baßarie lediglich aus Gründen der Abkürzung geopfert werden; Arioso und Choral aber sind unentbehrlich, um die beiden Gebete Jesu mit ihrer erschütternden Steigerung („Mein Vater, ist's möglich — mein Vater, ist's n i c h t möglich") in der Weise hervorzuheben, wie es die Größe der Szene verlangt. Der herbe Text des Arioso, dem es allein seine stete Weglassung verdankt, vermag sie einem entwickelteren Stilgefühl gegenüber nicht zu rechtfertigen.

Die den zweiten Teil eröffnende erste Gerichtsszene vor dem Hohenpriester, die an dramatischer Schlagkraft ja weit vor der zweiten, sich vor Pilatus abspielenden zurücksteht, verträgt, obschon das lyrische Beiwerk (zwei Choräle, ein Arioso mit Arie) ziemlich gering ist, ohne weiteres eine Kürzung durch Weglassung des ersten, an eine bedeutungslose Textstelle anknüpfenden Chorals (Nr. 38), wobei zweckmäßig auch zweieinhalb Takte von Nr. 39 ausfallen und an den d moll-Schlußakkord von Nr. 37 sofort „zuletzt" mit dem Terzquartsextakkord auf *e* anschließt, und durch Streichung der Arie Nr. 41, deren stilgerechte Ausführung ohnehin ein fast unlösbares Problem bedeutet, wie in allen Fällen, wo das obligate Instrument zugleich Continuo ist.

Die Petrus-Episode muß, wenn man sie beibehält, natürlich ohne Kürzung gespielt werden; namentlich ist die häufig übliche Weglassung des Chorals nach der Altarie zu verwerfen, der allein gegenüber der haltlosen Verzweifelung des untreu gewordenen Jüngers die Gewißheit zum Ausdruck bringt, daß trotzdem durch Jesu bevorstehenden Opfertod eine Versöhnung möglich ist, und so in tief sinnvoller Weise jene Episode wieder mit der Passionshandlung verknüpft. Das folgende, bezeichnenderweise ohne jede solche Verknüpfung bleibende Ende des Verräters kann in jedem Falle wegbleiben, wobei von Nr. 49 Takt 7 drittes Viertel sofort zu Nr. 52 Takt 15 drittes Viertel übergegangen wird. Die dabei erforderliche Modulation von cis- nach c moll läßt sich geschmackvoll mit Kadenz nach e moll ausführen, worauf nach einer Luftpause feierlich gedämpft das c moll einsetzt:

5 — 7♮ 5 —
3 — 3♯ 4 3♯ 𝄐 ♭
cis h ais | *h e* || *c*

In der Pilatus-Szene wird in auffallendem Gegensatz zur Johannespassion der wuchtige Gang der Handlung durch stark retardierende Einlagen zwischen den beiden „Laß ihn kreuzigen" unterbrochen. Ein Versuch, sie wegzulassen, würde aber gerade beweisen, daß dadurch die Schlagkraft der Szene nicht verstärkt, sondern abgeschwächt würde. Denn gerade nach dem breiten, in inniger Versenkung ausströmenden Ruhepunkt der Arie „Aus Liebe" wirkt der Eintritt des Rezitativs (der Evangelist k a n n hier gar nicht dramatisch genug vortragen) mit zehnfach stärkerer Gewalt des jähen Emporschreckens zur rauhen Wirklichkeit. Eine Streichung auch nur der Arie allein, wohl fast des köstlichsten Musikstückes des ganzen Werkes, würde hier eine der genialsten Eingebungen des Meisters vereiteln.

Die Geißelung als bloßer Anhang der großen Pilatus-Szene ist mit dem Arioso Nr. 60 hinreichend eingeleitet, während die das gleiche Thema nur variierende folgende Arie entbehrlich ist. Dagegen darf Bachs Vorschrift, wonach der den Schluß der ganzen Handlung vor Pilatus bezeichnende Choral „O Haupt voll Blut und Wunden" z w e i Strophen hat, nicht mißachtet werden, denn auch hier wollte Bach mit feinster Empfindung bewußt noch einmal einen großen, feierlichen Ruhepunkt einschieben, ehe das Drama zum Schlußakt fortschreitet.

Der Gang zum Kreuz ist im Evangelium bekanntlich als unbedeutende Episode behandelt; die Bedeutung aber, die ihm Kult und Legende gegeben haben, rechtfertigte es, daß auch hier der Tondichter noch einmal anhielt, um der Kreuztragung auch in Arioso und Arie zu gedenken. Eine Notwendigkeit ihrer Beibehaltung besteht wohl nicht, obwohl die Arie in ihrer tiefen Schönheit allein schon das Vorurteil gegen die unbekannten Stücke des zweiten Teiles zu widerlegen vermag.

Ganz unbedingt zu verwerfen ist aber in der nun folgenden Szene die leider fast allgemein übliche Weglassung der Arie „Sehet, Jesus hat die Hand". Denn wie in der Gethsemaneszene, so ist auch in der Golgathaszene jedes einzelne Stück aus dem Zusammenhang des Ganzen heraus unentbehrlich. Die ganze große feierliche Stimmung vor dem erschütterndsten und folgenschwersten Augenblick der Weltgeschichte, der Sterbestunde Jesu, verlangt noch einmal gebieterisch eine Sammlung, wie sie das verzweifelte Arioso „Ach Golgatha" mit seinem dissonierenden Ausklang nicht zu geben vermag. Wie anders schafft diese Stimmung jene noch einmal mit ihren Zwischenrufen auf den Eingangschor zurückgreifende Arie, die wie mit großer pathetischer Gebärde auf das Bild des Gekreuzigten und auf die Bedeutung hinweist, die dieses Bild für kommende Jahrtausende gewinnen wird!

Im Epilog, der Beisetzungsszene, wird für die Beibehaltung der Arie Nr. 75 „Mache dich, mein Herze, rein" ohne Rücksicht auf die Frage ihrer dramatischen Notwendigkeit jeder eintreten, der mit diesem unvergleichlichen Stücke vertraut ist, das erst dem tiefen Abendfrieden des Schlusses seine höchste Weihe gibt. Dagegen kann im Texte des Epilogs vieles gekürzt werden, so zunächst in Nr. 73 die dem Chor folgenden 7 Takte. Namentlich empfiehlt sich aber, von Nr. 76 nur die ersten 7 Takte beizubehalten; denn die ganze folgende Verhandlung der Juden mit Pilatus ist für den Gang des Werkes bedeutungslos und stört eher die erreichte tiefe Abschlußstimmung. Zweifellos schließen sich auch die Schlußsätze Nr. 77 und 78 an die Beisetzung durch Joseph von Arimathia schöner und mit größerer innerer Berechtigung an, als an das Versiegeln des Steines, eine nur durch diplomatische Vorsicht gebotene Maßnahme von Jesu Feinden.

Mit den hier empfohlenen Kürzungen und einigen durchaus nicht zu beanstandenden Strichen in den Reprisen der Arien ist das Werk in dreieinhalb Stunden gut zu bewältigen. Diesem geringen Mehr gegenüber der gewöhnlichen Aufführungsdauer steht der außerordentliche Gewinn gegenüber, daß nur so der z w e i t e T e i l seine ihm von Bach zugedachte und seinem Inhalte nach zukommende Wirkung behält, und nicht, wie infolge seiner unverständigen Behandlung noch immer vielfach geglaubt wird, gegen den ersten Teil an Eindruckskraft zurückbleibt. (Schluß folgt.)

Druckfehler-Berichtigung. Im Beispiele auf S. 152 Sp. 2 ist zu lesen: G — c.

Philipp Scharwenka.

Autobiographische Skizze.

Ich bin geboren am 16. Februar 1847 zu Samter, einer kleinen Kreisstadt der Provinz Posen. Mein Vater war Architekt. Er entstammte einer tschechischen Familie, welche vor mehr als 200 Jahren aus Böhmen in die preußische Mark Brandenburg übergesiedelt war. Meine Mutter war eine Polin. Beide Eltern waren sehr begabt und kunstliebend und von dem Wunsche beseelt, sich — um mit Nietzsche zu reden — in ihren beiden Kindern, meinem Bruder Xaver und mir, „hinaufzupflanzen". Der Vater war sehr tüchtig und begehrt in seinem Fache, insbesondere aber ein vorzüglicher Zeichner und Aquarellist; die in uns schlummernde musikalische Begabung haben wir aber wohl unserer Mutter zu danken, auf deren Betreiben denn auch ein Klavier ins Haus geschafft und in dem Kantor der evangelischen Kirche ein Lehrer für das Klavierspiel verpflichtet wurde.

Unsere wissenschaftliche Vorbildung wurde durch privaten Unterricht so weit gefördert, daß wir für den Besuch eines Gymnasiums reif wurden. Meine Eltern entschlossen sich daher im Jahre 1858, nach Posen, der Hauptstadt der Provinz, überzusiedeln, um sowohl unsere wissenschaftliche als auch unsere musikalische Ausbildung zu erweitern. Hier, in der größeren Stadt und in dem regen Verkehr mit den Musikern der dort regelmäßig konzertierenden Orchester, reifte in uns Brüdern nach und nach der Entschluß, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen.

Ermutigt durch das Urteil, welches von Fachleuten über die Begabung der beiden Brüder abgegeben wurde, entschlossen sich die Eltern, nach Berlin überzusiedeln, da in Posen eine Gelegenheit, das Studium der Musik gründlich zu betreiben, damals noch nicht vorhanden war. Der Umzug nach Berlin vollzog sich im Herbst 1865. Hier gerieten wir nun in das rechte Fahrwasser. Wir wurden Schüler der von Theodor Kullak gegründeten, zu jener Zeit in höchster Blüte stehenden „Neuen Akademie der Tonkunst". Mein Bruder widmete sich im Hauptfach unter Kullaks bewährter Leitung dem Klavierspiel, ohne indes das Studium der Komposition zu vernachlässigen; ich selbst betrieb das Klavierspiel nur privatim und war lediglich darauf aus, mich mit allen Kräften dem Studium der Komposition hinzugeben. Meine Lehrer waren Richard Wüerst, als Komponist durch eine preisgekrönte Symphonie und die damals in Berlin oft aufgeführte Oper „Der Stern von Turan" bekannt, und der Hofkapellmeister Heinrich Dorn. Beiden Lehrern habe ich es zu danken, daß ich nach etwa $2^1/_2$jährigem Studium aus der Lehre entlassen werden konnte. Theodor Kullak hielt mich aber noch fest und übertrug mir eine Lehrstellung

an der von ihm geleiteten Anstalt als Lehrer der musikalischen Theorie. Im Jahre 1874 trat ich zum ersten Male in einem eigenen Konzerte mit größeren Kompositionen, darunter eine Ouvertüre und eine Symphonie, an die Oeffentlichkeit.

Im Jahre 1880 gründete mein Bruder in Berlin ein neues Konservatorium (Scharwenka-Konservatorium) und veranlaßte mich, meine Stellung bei Kullak aufzugeben und an der neu gegründeten Anstalt den gesamten Theorie- und Kompositionsunterricht zu übernehmen. In demselben Jahre vermählte ich mich mit der Violinistin Marianne Stresow, welche gleichfalls als Lehrerin an unserer Anstalt tätig war.

Das Jahr 1891/92 brachte ich auf Wunsch meines Bruders in New York zu, der dorthin übergesiedelt war und eine Hochschule für Musik ins Leben gerufen hatte. Meine Kompositionen für Orchester, Klavier, Violine und Gesang wurden dort oftmals aufgeführt; mehrere derselben unter Leitung von Anton Seidl und Artur Nikisch, der damals an der Spitze des Bostoner Symphonieorchesters stand. Nach meiner Rückkehr von New York im Juli 1892 übernahm ich in Gemeinschaft mit dem weitbekannten Musikforscher und Gesangspädagogen Dr. Hugo Goldschmidt die Leitung unseres Berliner Konservatoriums, welches während meines Aufenthaltes in New York provisorisch verwaltet worden war. Mein Bruder aber nahm in New York seinen ständigen Wohnsitz, den er erst nach siebenjährigem Aufenthalt daselbst aufgab, um sich wieder in Berlin zu habilitieren.

Nach dreizehnjähriger Amtsführung, im Jahre 1905, legte Dr. Goldschmidt sein Amt nieder, um sich ungestört seinen wissenschaftlichen Arbeiten widmen zu können. An seine Stelle trat Robert Robitschek, ein hochbegabter früherer Dvorak-Schüler, mit welchem gemeinsam ich heute noch des Amtes als Direktor der Anstalt walte, die durch die vor einer Reihe von Jahren erfolgte Verschmelzung mit der seinerzeit von Karl Klindworth gegründeten Musikschule unter dem Namen „Klindworth-Scharwenka-Konservatorium" bekannt ist.

Während all dieser Jahre war ich unausgesetzt bestrebt, mich in meinem eigentlichen Fache, d. h. als Komponist, zu betätigen. Meine Werke umfassen eine größere Anzahl von Liedern, Klavierstücken, darunter viele instruktiven Charakters, ferner an Orchesterwerken eine viersätzige Serenade, eine „Arkadische Suite", eine „Festouvertüre", die „Symphonischen Dichtungen", „Frühlingswogen" und „Traum und Wirklichkeit", eine „Symphonie in d moll", eine „Dramatische Fantasie" in drei Sätzen, ein „Violinkonzert", eine „Symphonia brevis" in Es dur und eine Anzahl kleinerer Orchesterwerke, darunter zwei „Fantasiestücke" („Wald- und Berggeister" und „Liebesnacht").

An Werken für Kammermusik sind zu nennen: Zwei Klaviertrios, zwei Violinsonaten, drei Streichquartette, ein Quintett für Klavier und Streichquartett, eine Sonate für Violoncell und Klavier, ein Trio für Klavier, Violine und Viola, ein Duo für Violine und Viola mit begleitendem Klavier, eine Sonate für Viola mit Klavier und eine größere Anzahl weniger umfangreicher Stücke für Violine.

Für die Bühne habe ich zwei Werke komponiert: „Sakuntala" (Umarbeitung eines früheren Werkes für die szenische Darstellung) und eine vieraktige Oper „Roland".

Im Jahre 1901 wurde ich zum ordentlichen Mitgliede in die Königliche Akademie der Künste gewählt und komponierte im Auftrage dieser Genossenschaft für die Festfeier des Kaiserlichen Geburtstages die Ode „An den König" nach einem Text von Klopstock für Orchester, Chor, Sopransolo und Orgel.

1911 wurde ich in den Senat berufen.

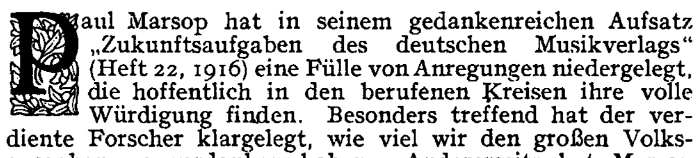


Philipp Scharwenka.

Moderne Partituren zum Privatstudium,

auch eine „Zukunftsaufgabe für den deutschen Musikverlag".

Von Dr. OTTO CHMEL (Prag).



aul Marsop hat in seinem gedankenreichen Aufsatz „Zukunftsaufgaben des deutschen Musikverlags" (Heft 22, 1916) eine Fülle von Anregungen niedergelegt, die hoffentlich in den berufenen Kreisen ihre volle Würdigung finden. Besonders treffend hat der verdiente Forscher klargelegt, wie viel wir den großen Volksausgaben zu verdanken haben. Andererseits hat Marsop noch eine Reihe von Wünschen angedeutet, die im Rahmen der großen Editionen zu erfüllen wären und die tatsächlich „Zukunftsaufgaben" vorstellen. U. a. hat Marsop das Thema „Partituren" angeschnitten und ich möchte mir erlauben, einige Gedanken auszuführen, die Marsops Aufsatz in mir wachrief. — Jeder Musikfreund, der sich danach sehnte, die Orchester- und Kammermusikwerke der klassischen Meister sich „zu eigen zu machen" — ich meine in geistiger und materieller Hinsicht —, fand — auch bei beschränkten Mitteln — in den prachtvollen Partiturausgaben der Edition Peters, und — wo diese noch Wünsche offen ließ — in den ebenso schön und übersichtlich gedruckten Partituren von Breitkopf & Härtel willkommene Unterstützung. Ich stelle absichtlich diese beiden voran, denn würdige Ausstattung, möglichst großer, dem Auge wohltuender Druck und in Anbetracht der nicht unbeträchtlichen Herstellungskosten mässiger Preis hielten sich auch hier wohltuend die Wage. Beethovens Septett mit 59 Seiten zu M. 1.50, Schuberts C dur-Symphonie mit 104 enggedruckten Seiten zu M. 3.—, die vollständige Orchesterpartitur von Webers Freischütz mit 203 Seiten zu M. 9.— und die Partitur von Mozarts Don Giovanni mit 385 zierlich gedruckten Seiten zu M. 15.—, um nur diese Beispiele herauszugreifen, bilden sehr annehmbare Stufenpreise. Fast dasselbe Verhältnis waltete vor bei den Ausgaben von Breitkopf & Härtel. Letztere Firma tat noch ein übriges, indem sie die monumental gestochenen Partituren ihrer Gesamtausgaben auch in einzelnen Nummern herausgab und zu billigen Stufenpreisen ihren für praktischen Gebrauch berechneten Orchesterbibliotheken einverleibte.

In diesen Partituren in großem Format, die ebenso sehr dem ernsten Musikfreund bei häuslichem Studium als auch dem Dirigenten bei der Aufführung zugute kamen, lagen die Klassiker und die Romantiker bis herauf zu Weber und Schumann vor.

In den letzten Jahren haben sich die bei kleinem Format noch immer schön gedruckten Partiturausgaben von Eulenburg sehr eingebürgert. Die bekannten Kammermusikausgaben von Payne — die schon gefährlich kleinen Druck aufwiesen — lasse ich vorläufig aus dem Auge. Das Taschenformat von Eulenburg hatte sein Annehmbares, solange sich Partiturseiten mit mäßiger Systemzahl — etwa 20 Zeilen — auf einer Seite unterbringen ließen. Sobald die Systemzahl wuchs — und das kommt bei Berlioz und Rich. Strauß nur allzu häufig vor —, hatte die Geschichte einen Haken. Der auf leicht übersehbaren Satz bedachte Stecher der Roederschen Offizin, der für Eulenburg arbeitete, griff zu dem Auswege, solche unbequeme Systemzahlen auf zwei Seiten unterzubringen, so daß auf die Seiten mit gerader Seitenzahl in der Regel die Holz- und Blechbläser, auf die Seiten mit ungerader Seitenzahl das Schlagwerk, die Harfe und die Streicher zu stehen kamen. Obwohl damit eine wichtige Aufgabe, die diese billigen Partiturausgaben erfüllen sollten, nämlich dem Beflissenen des Partiturspiels reichhaltiges Material zu verschaffen, vollkommen illusorisch wurde — denn wie jeder weiß, der sich einmal über diesen Uebelstand geärgert hat, fallen die Seiten, so-

bald man sie zum Spielen aufzustellen versucht hat, im nächsten Augenblick zusammen —, scheinen diese Ausgaben bei denen, die sich nur auf das Partitur l e s e n , und zwar meistens auf das Mitlesen während der Aufführung, beschränken wollten, allgemeinen Anklang gefunden zu haben. Mit Hilfe dieses Verfahrens, das nur zu bald allgemein durchgegriffen hat, war es möglich, Opernpartituren in kleinem Format herauszugeben, und zwar ging man alsbald daran, die umfangreichen Partituren Rich. Wagners in dieser Form zu popularisieren. Die Verlagshäuser Schott gaben in dieser Weise den „Ring des Nibelungen", Fürstner „Tannhäuser" und „Fliegenden Holländer", Breitkopf & Härtel „Tristan und Isolde" und „Lohengrin" heraus. Fraglos wurde damit allen jenen, denen es versagt war, sich die teuren großen Originalpartituren anzuschaffen, ein unschätzbarer Dienst geleistet.

Dem Uebelstand, vielzeilige Partitursysteme auf zwei Seiten verteilen zu müssen, versuchte man in den von der „Universal-Edition" herausgegebenen kleinen Partituren, die von der Musikaliendruckerei Eberle-Waldheim hergestellt wurden, in der Weise abzuhelfen, daß man zum denkbar kleinsten Notendruck griff. In dieser Art wurde zunächst Bruckners IX. Symphonie einem weiten Leserkreis zugänglich gemacht. Später erschienen so die symphonischen Dichtungen von Rich. Strauß, die nun neuerdings auch Eulenburg in seine Ausgabe aufgenommen hat. Das Verfahren schlug so allgemein ein, daß eine Reihe von Verlegern sich veranlaßt sah, von ihren neu erschienenen Verlagswerken für Orchester zwei Partiturausgaben stechen zu lassen, eine größe, übersichtlich gedruckte für Dirigenten und eine kleine zum Privatstudium. Dieser Art, ihre Verlagsrechte besser zu verwerten, bedienten sich, um nur einige zu nennen, Rieter-Biedermann (Deutsches Requiem von Brahms), Rob. Forberg (Symphonie pathétique von Tschaikowsky), Edition Peters (Studienpartituren von Mahler und Reger, letztaufgenommene Kammermusik z. B. von Grieg), Belaieff (Kammermusik und Orchesterwerke von Glazunow, Rimsky-Korsakow usw.).

So anerkennenswert das Bestreben der Verleger ist, die Partituren ihrer Verlagswerke einem möglichst weiten Kreise auch von Minderbemittelten — und das ist wohl die überwiegende Mehrzahl aller ernsten Musikbeflissenen — zugänglich zu machen, so ist doch die Frage nicht abzuweisen: Wem soll eigentlich mit dem Taschenformat der billigen Partituren gedient sein? Soll die ohnehin weit verbreitete Kurzsichtigkeit unter den Kapellmeistern, auch den angehenden, noch weiter großgezogen werden? Muß die Billigkeit der Ausgaben durchaus mit einer unvermeidlichen Schädigung des kostbaren Augenlichtes erkauft werden?

Man wird vielleicht einwenden: Der hohe Preis der Partituren in großem Format soll dazu dienen, im Verein mit dem Preis der Orchesterstimmen das Aufführungsrecht hereinzubringen. Gut. Dann ließe sich immer noch folgender Ausweg einschlagen: Man vereinbare einen besonderen Preis für Dirigenten bezw. Konzertvereine, die gesonnen sind, die Partituren samt den Orchesterstimmen zu Aufführungszwecken zu erwerben, und einen niedrigen Preis eventuell gegen Revers für diejenigen, die die Partitur nur zum Privatstudium benützen wollen.

Gerade auf dem Gebiete der Herausgabe von Partituren zu Studienzwecken eröffnet sich zielbewußten Musikverlegern ein unermeßliches reiches Feld zu erfolg- und gewinnbringender Tätigkeit, sofern sie überhaupt gesonnen sind, „Zukunftsaufgaben" im Sinne Marsops zu vollbringen.

Wagners Werke sind seit Jahren, Liszts Werke seit Monaten frei. Die Edition Peters, die mit ihren von Mottl revidierten und mit authentischen Regiebemerkungen versehenen Wagner-Klavierauszügen einen außerordentlich glücklichen Griff getan hat, würde meines Erachtens einen noch viel glücklicheren Griff tun, wenn sie sich entschließen würde, die Nibelungenpartituren ihren klassischen Opernpartituren in g r o ß e m Format anzureihen und zwar zu ihren bewährten S t u f e n preisen. Daß bei gutem Willen die Herausgabe von revidierten, schön und dem Auge wohltuend gedruckten Partituren zu S t u f e n p r e i s e n von 15 und 20 M. möglich ist, hat die Edition Peters bei den großen Mozart- und Gluck-Partituren zur Genüge erwiesen. Ein Wagner-Dirigent von Namen und Können wird sich gewiß sehr gern bereit finden, bei dieser Gelegenheit die Partituren zu revidieren und von gewissen Stichfehlern der Originalausgaben zu reinigen. Auch Breitkopf & Härtel und die Universal-Edition könnten sich zu solchem Unterfangen entschließen, zumal ein Massenabsatz sich sofort einstellen müßte. Gerade die Universal-Edition hat in dieser Hinsicht viel nachzuholen, und zwar mehr als die anderen Verlage, zumal sie einen merkwürdigen Ehrgeiz darein setzte, so groß und deutlich der Druck ihrer Unterrichtswerke für Klavier war, in den Partituren einen Rekord von augenmörderischem Kleindruck zu zeigen. Es wäre eine Ehrensache für die Universal-Edition gewesen, gerade im Druck von großen Partituren mit möglichst deutlichen Notenköpfen zu zeigen, was die österreichische Druckindustrie auch auf diesem Gebiete leisten kann. Dieses Versäumnis ist im Falle der Universal-Edition, deren Absatzfeld katexochen Oesterreich-Ungarn ist, um so weniger zu entschuldigen, als gerade in den österreichischen Provinzstädten das musikalische Bibliothekswesen, was Bestand an Partituren anlangt, geradezu jämmerlich organisiert ist. Abgesehen von Wien, allenfalls noch Prag, sind die Musikbestände der Universitäts- und anderen Bibliotheken derart, daß man darüber nur zur Tagesordnung übergehen kann. Hier gilt es also, auf andere Art Ersatz zu schaffen, und dazu ist für Oesterreich in erster Linie die Universal-Edition berufen.

Was uns not tut, ist eine weitere Ausgestaltung des Partiturenbestandes unserer Volksausgaben, und zwar in einem Format, aus dem man auch s p i e l e n , nicht nur lesen kann und in das man gerne hineinsieht, ohne sich die Augen zu verderben. Ausgaben in 16⁰ und 8⁰ tun es nicht. Wer wirklich durch das Mitlesen in Partituren bei Orchesteraufführungen seinen Klangsinn schärfen will, der nimmt seine Partitur mit, auch wenn sie nicht im Taschenformat gedruckt ist. Ich ziehe die Petterssche Partitur der C dur-Symphonie von Schubert, die 3 M. kostet, entschieden der kleinen Eulenburg-Ausgabe vor, die trotz des kleinen Formates a u c h 3 M. kostet. Wenn die Verleger sich entschließen, bei neu erscheinenden Orchesterwerken die Partituren von vornherein in großem Format zu billigem Preis der Allgemeinheit zugänglich zu machen und mit den kleinen Ausgaben aufzuräumen, so dienen sie der Allgemeinheit und sich selbst viel mehr, als wenn sie das System der zweifachen Partiturausgaben fortsetzen. Mit großen Partituren, die zugleich der Druckindustrie ein ehrendes Zeugnis ausstellen, der ernst strebenden musikalischen Allgemeinheit zu dienen, ist eine der dringendsten, aber auch lohnendsten Zukunftsaufgaben des deutschen Musikverlags.

Zu Wilhelm Maukes 50. Geburtstage.



Wilhelm Mauke wurde am 25. Februar 50 Jahre alt. Wenn einer die Höhe seines Lebens erstiegen und Großes erreicht hat, wird, soweit sein Name klingt, der Tag festlich begangen. Ob Maukes Feiertag solches Echo wecken wird? Ich bezweifle es: wissen auch die ihm nahe Stehenden, was er an bedeutenden Tonschöpfungen der Welt gegeben hat — Allgemeingut ist es nicht geworden, von dem überall die Rede wäre. Es ist hier nicht der Ort, lang und breit den Gründen dafür nachzuspüren. Behauptete Mauke nicht als Kritiker in München (er muß um der gemeinen Not des Lebens willen diese Tätigkeit ausüben) eine stark exponierte Stellung, ständen ihm materielle Machtmittel in unbeschränkter Höhe zur Verfügung, hätte das deutsche Theater für die deutsche Kunst, die nicht nach Sensationen ausgeht, mehr übrig, schielte es nicht trotz dem Kriege und allem Gefasel von deutscher Art und Herrlichkeit unausgesetzt nach dem Auslande, so würde sich auch für Mauke wohl längst auf der Bühne und im Konzertsaale der Förderer gefunden haben, dessen er bedürfte, um mit seinen Werken in der Heimat heimisch zu werden. Und noch eines sei gesagt: Mauke ist kein Vielschreiber, der alljährlich seine Partitur fertig hat und die Trabanten besitzt, die seine Arbeit urbi et orbi als die Sensation, deren die Welt gerade bedürfe, anpreisen könnten. Der naive Leser wird fragen, weshalb denn dem so sei, der kundige aber wird sich selbst sagen, daß Mauke es wohl noch nicht zu einer Villa gebracht haben werde. . . . So liegen doch die Verhältnisse in der deutschen Kunst oder auf dem deutschen Kunstmarkte, daß man unausgesetzt an das Sprüchel denken muß: „Wer den Papst zum Vetter hat, kann Kardinal leicht werden", oder an das alte Lied, in dem es ungefähr so heißt: „Wer a Geld hat, kann sich 'nen Herold kaufen, und wer keins hat, der muß barfuß laufen" . . . Oder aber sollte der Grund dafür, daß von Mauke so wenig die Rede ist, in seiner Tätigkeit als Kritiker liegen? Ist das der Fall, so kann nur Maukes Art die Schuld tragen: er geht seinen Weg geradeaus, läuft der Tagesmode nicht nach und kann sein auf umfassendem allgemeinen Wissen, reicher Erfahrung und gründlicher Musikbildung beruhendes Urteil nicht so einstellen, daß es nirgendwo Anstoß erregte. Ehrlichkeit des Fühlens, Treue gegen sich selbst und sein künstlerisches Ideal, unbeirrbare Sachlichkeit des Urteils sind Maukes große Vorzüge. Ich erkenne sie willig an, mag ich auch in vielen Fragen unserer Kunst anderer Meinung sein wie er. Ihm stehen Brahms und Reger fremd gegenüber, er hat sich schweren Herzens von Strauß losgesagt, an dessen früherer Kunst er mit heißer Liebe hängt, hat sich von ihm abgewandt in dem Augenblicke, in dem Strauß aufhörte, nur Künstler

zu sein und sich kunstspekulativ in einer Weise betätigte, die Bedauern und Aerger erregte. Soll Mauke deswegen als Schaffender übersehen werden? Er vertritt in oft leidenschaftlicher Weise einen deutschvölkischen Standpunkt: will man ihm daraus einen Strick drehen? Er blickt nicht nach rechts noch nach links, nicht nach oben oder unten, er folgt seiner Ueberzeugung — sollte der Mann, der so ganz und gar kein blinder Erfolganbeter ist, nicht Beachtung, nicht alle mögliche Förderung finden? Nicht in Deutschland finden, wo doch auch noch der Männerstolz in Geltung steht, der sich um schnöden Gewinn nicht beugen will?

Wenn der ruhigen Sinnes und ohne Voreingenommenheit die Dinge Bewertende die Summe dessen zieht, was in den letzten Jahren an Nieten beim Spiele der deutschen Bühne gezogen wurde, wenn er sich weiter daran erinnert, wie wenige Konzertwerke von höchstem Belange geschaffen wurden, und auch erwägt, mit welchem oft widerwärtigen Aufwande von skrupelloser Reklame allerlei Minderwertiges und — vor allen Dingen — auch Unreifes, nur durch Patronatsmachenschaften Eingeführtes dem deutschen Publikum vorgesetzt wurde, ich meine, wer alles dies bedenkt, den wird ein bitteres Gefühl beschleichen müssen, sieht er einen deutschen Künstler, dem nirgendwo Mangel an Begabung oder künstlerischem Ernst vorgehalten wurde, noch in seinem 50. Lebensjahre um Anerkennung ringen und mit der harten Not des Lebens kämpfen. Was Mauke trotz aller seiner Mühe bisher nicht erreichen konnte, daß er offene Türen fand, das erlangt jeder beliebige Fremde, jeder Schützling irgend einer Potenz im sozialen oder im künstlerischen Leben ohne weitere Arbeit. Ist denn das nicht ein Zustand, der zum Himmel schreit, nicht ein Zustand, dessen wir uns zu schämen alle Ursache hätten?

Maukes symphonische Dichtung „Einsamkeit", eines der persönlichsten Bekenntnisse, das je eines Tondichters Geist entsprungen, ein Werk voll edler und großer Gedanken, voll von feierlichem Ernst und charaktervoller Schönheit, hat in diesem Winter wieder an den wenigen Orten, an denen es zu Gehör gebracht wurde, tiefsten Eindruck gemacht; seine geniale Pantomime „Die letzte Maske" soll irgendwo (zuerst wurde Stuttgart genannt, jetzt ist von Karlsruhe die Rede) in diesem Jahre noch zur Uraufführung kommen; für seine jüngste Oper „König Laurins Rosengarten", die eine Fülle der herrlichsten Musik birgt und von höchster dramatischer Schlagkraft des Ausdruckes ist, macht sich glücklicherweise da und dort mehr als konventionelle Teilnahme bemerkbar; seine wundervolle „Romantische Symphonie", seine „Goldsymphonie" wecken bei den bislang nur wenigen Kennern der Partituren die Hoffnung, diese Schöpfungen von eigenartiger Größe und Schönheit möchten vielleicht berufen sein, unsere Musik bald an das Ende des Weges gelangen zu lassen, den Artistik und bis zum Uebermaße gediehene Klangspekulation eingeschlagen haben, Sinne und Urteilskraft der Menschen in unerhörter Weise verwirrend.

So wollen wir die Hoffnung nicht sinken lassen, daß auch Maukes Tag noch kommen werde, mag auch der Glutstrom seines reichen und ursprünglichen Musikempfindens nicht die Teilnahme derer finden, die heute die Beherrscher des Geschmackes sind oder als deren Gefolgsmannen Backen und Federn übervoll nehmen.

Gewiß müssen ästhetische Richtungen sich ausleben. Die, unter der wir jetzt stehen und leiden, weil sie nahezu eine völlige Umwertung der bislang geltenden Werte hervorgerufen hat, wird gleichfalls zum Ende ihrer Tage gelangen. Die Anzeichen dafür mehren sich, daß sich das deutsche Volk auf die Dauer künstlerischer Willkürherrschaft zu fügen nicht mehr geneigt ist, sondern mit seinen Wünschen nach einer von allem Fremdwesen befreiten deutschen Kunst gehört werden will. Als einen berufenen Führer zu einer solchen neuen deutschen Kunst betrachte ich Wilhelm Mauke. Möge eine nahe Zukunft an ihm gut machen, was bisher in unverantwortlicher Weise an ihm gefehlt wurde. **W. Nagel.**

Neue Kompositionen von W. Niemann.

Ueberschaut man die lange Reihe der von Dr. W. Niemann verfaßten oder bearbeiteten Bücher (wir nennen sein kurzgefaßtes Klavierbuch, seine hochinteressante, umfassende Geschichte der neueren Musik seit Wagner, sein Grieg-Buch, die Geschichte der skandinavischen Musik, das Nordlandsbuch, die Umarbeitung der Kullakschen Aesthetik des Klavierspiels, die Neuausgabe des Ph. E. Bachschen Werks), so ist man vielleicht geneigt, bei der Größe der darin steckenden Arbeitsleistung und der Menge des darin niedergelegten Wissens den noch jungen Schriftsteller als Geschichtsforscher und Aesthetiker, kurz als reinen Fachgelehrten anzusehen. Aber eine nähere Beschäftigung mit diesen Schriften zeigt uns bald, daß wir es mit keinem einseitigen Kritiker oder Historiker, mit keinem Vertreter reiner Wissenschaft zu tun haben, sondern mit einem warm und fein empfindenden, vielseitig gebildeten, auch auf den Schwestergebieten der Literatur und Malerei sich zuhause fühlenden, den verschiedensten alten und neuen Richtungen und Bestrebungen gerecht werdenden Künstler. Und wie er als kritischer Schriftsteller sich liebevoll in die literarischen und musikalischen Arbeiten der Vergangenheit und Gegenwart, von den Altmeistern bis herauf zu den Allerneuesten, versenkt, ihren Charakter und ihre Grundstimmung und deren Herauswachsen aus ihrer Zeit, ihrer landschaftlichen und völkischen Umgebung zu erfassen bestrebt ist, so müssen auch wir ihn in seinen zahlreichen Kompositionen, zu denen er neben seinem anstrengenden Kritikerberuf an den Leipziger Neuesten Nachrichten immer noch Muße findet, als Niederdeutschen und als verfeinerten Erben alter Musikkultur zu verstehen suchen.

Aus Holstein stammt seine Familie, dahin zieht es ihn immer wieder und von daher nimmt er vielfach die Motive zu seinen musikalischen Schilderungen. Bald ist es die Natur, die Meeres- und Heidelandschaft, die Gegend der Moore, einsamen Heidekrüge und stillen Seen, die ihn zum Schaffen anregen, so in den früher besprochenen Reise-, Pastellbilder und Holsteinischen Idyllen, bald sind es nordische Dichter, so der ihm der Herkunft nach und wenigstens in seinen lyrischen und balladesken Gedichten ihm wesens- und wahlverwandte Hebbel. Die Hebbel-Suite, op. 23 (Verlag Kahnt), enthält 5 Tonbilder, die durch Worte des Dichters und verwandte Stimmung innig zusammengehalten werden. Einem in Schumannschem Geist erfundenen düster-energischen Präludium folgt eine wohlklingende, das Rauschen des Wassers schildernde Idylle: Genoveva an der Quelle, darauf eine wuchtige Apotheose der Heide, ein hinreißendes und großzügiges, aber einfaches Stück. Weichere Töne schlägt die gesangreiche Frühlingsidylle an, eine Daumenmelodie mit einem eigenartigen, an einer Stelle an Grieg erinnernden Mollmittelsatz. In hellerem Dur und z. T. samtenen, schwelgerischen Harmonien klingt das gehaltvolle Opus aus (Notturno). Die Hebbel-Suite gilt ihm selbst als sein bedeutendstes neueres Werk, das auch die weiteste Verbreitung gefunden hat.

Den Niederschlag weit ausgedehnter Reisen durch viele Gegenden unseres Vaterlandes haben wir in den früher besprochenen unterhaltsamen und volkstümlich-frischen „Deutschen Ländlern", op. 26 (Kahnt), und in den äußerst mannigfaltigen, von reger Phantasie zeugenden „Schwarzwaldidyllen", op. 21 (ebenda). Zweimal schon haben ihn Gedichte des holsteinischen Dichters *S. H. Fehrs* zum Komponieren begeistert, so zu der kunst- und gedankenvollen „Variationenreihe", op. .., die auch in diesen Blättern gewürdigt wurden. Neueren Datums ist das Melodram „Im Wetter" nach einem Gedicht von Fehrs. Es ist bei Kahnt als op. 27 erschienen und wird bei dem Mangel an guten Werken auf diesem weniger gepflegten Gebiete unseren Rezitatoren willkommen sein, zumal da die begleitende Musik zwar anschaulich, aber diskret untermalt und dem Ausführenden keine Schwierigkeiten bereitet. Guter Geschmack führte den Tonsetzer auch auf diesem heiklen Gebiet die richtige Mittelstraße zwischen kleinlicher Detailmalerei und schemenhafter Unbestimmtheit. Niemanns Vorliebe für die ewig unruhigen, murmelnden, schimmernden, im Wasserfall wirbelnd und spritzend zu Tal stürzenden Bächlein spricht sich in der „Kleinen Wassermusik", op. 32, m.—s. (Verlag Bisping), aus. Das ist ein Thema, mit dem er sich schon öfters beschäftigt hat (vergl. die „Quelle" aus op. 5, den „Waldbach" aus op. 21, ferner op. 29 No. 3 „Das Bächlein erzählt"). Diese Tonbilder für Klavier (alle seither genannten Werke sind zweihändige Klavierstücke) verlangen einen fingerfertigen Spieler, der all das quirlende, rauschende und schäumende Leben mit leichtem Anschlag und perlender Läufertechnik herausholt. Es sind flüssige Uebungsstücke, bei denen man vor allem auch die Gegenüberstellung von geraden und ungeraden Achteln (in No. 1 und 2) und das Trillern in der Linken (No. 3) lernen kann. Tüchtig studiert machen die wohlklingenden, klaviermäßigen Stücke gute Wirkung. Hie und da blitzen prächtige romantische Harmonien auf.

Während in der „Wassermusik" manches mehr äußerlich glänzend, mehr aus „den Fingern" als aus poetischem Gefühl geflossen erscheint, steht Niemann in den innerlicheren „Waldmärchen", op. 29 (Kahnt), die dem kürzlich verstorbenen Trojan gewidmet sind, in der „Singenden Fontäne", op. 30 (Kahnt, m.—s.) und den „Romantischen Miniaturen", op. 33 (Bisping, m.) als würdiger Nachfolger Hellers, Griegs und Jensens da. Es verbindet ihn mit diesen bedeutenden Klavierkomponisten der schwärmerisch-romantische, dichterisch erregte Sinn, die Freude an sinnlichem Wohlklang, die sich in weichen Nebenseptakkorden, üppigen Klanghäufungen, interessanten Vorhalts- und Durchgangsbildungen äußert, die Vorliebe für kurze und prägnante Motive und für märchenhafte, schwermütige Stimmungen. Die „Romantischen Miniaturen" umfassen zehn in der Stimmung verschiedene Tonsätze mittlerer Schwierigkeit, die außer dem Titel je noch ein Motto

aus Dichtungen des sensitiven, farbensatt schildernden Dänen Jacobsen vorgesetzt erhielten. Eine beglückende, warme Stimmung geht aus den farbigen, zartgliedrigen, tiefgefühlten kleinen Bildern auf den Spieler über. In etwas kühleren



Heinrich Bienstock.
Komponist von „Sandro, der Narr".

Farben sind die „Waldmärchen" gehalten. Das „Bächlein" und der „Sonnenaufgang" sind voll Frische und Gesundheit des Ausdrucks. Eigenartig, an Griegs Stil erinnernd, ist die „Dämmerung". 4 Pastoralen, weichen Grundton haben „Elfenkönigs Jagd" und „Waldprinzessin". Wir möchten den beiden Sammlungen ein warmes Plätzchen im deutschen Hause wünschen. Die „Singende Fontäne" ist auch für den Konzertsaal geeignet. Sie verrät, daß der Komponist selbst ein trefflicher Spieler sein muß, der sein Instrument genau kennt. Das Stück — das so dankbar ist wie Raffs „Spinnerin" (Fileuse), nur nicht so schwer, aber dafür moderner in den wundersam klingenden langsamen Zwischensätzen — ist unsern Lesern früher in der Beilage mitgeteilt worden. Niemanns Klaviermusik ist nicht harmonisch überhäuft oder modern verquält bei aller Gewähltheit der Gedanken gibt sie keine Rätsel auf, ist fingergerecht, formgewandt und regt die Phantasie durch passende Titel an; sie ist darum besonders zur Geschmacksbildung und für den Unterricht geeignet.

Ein neues Gebiet, das der Orchesterkomposition, hat Niemann mit der einsätzigen „Rheinischen Nachtmusik" für Streicher und 2 Hörner, op. 35, Wunderhornverlag, betreten. In weicher a moll-Stimmung einsetzend, hellt sich das aus einem herzlichen, halb sehnsüchtig aufsteigenden, getragenen Hauptmotiv und einigen lebendigeren Nebeneinfällen einheitlich entwickelte, von wohligem Klang und behaglicher Stimmung durchströmte Werkchen bald nach A dur auf. Die einzelnen Stimmen sind rhythmisch und melodisch selbständig und vielverschlungen, fließen aber zu warmem Gesamtklang zusammen. **C. Knayer.**

Bismarck über Krieg und Musik.

Von Dr. DAVID KOCH.



An vielen Winterabenden in Versailles von 1870 auf 1871 hat sich Bismarck von Robert v. Keudell, dem einstmaligen Gesandten in Konstantinopel, nach dem Diner vorspielen lassen. Wir wissen, was für geistige, seelische und politische Kämpfe damals in dem Riesen Bismarck gerungen haben. Da hat er nach des Tages Mühen geraucht und Musik gehört. Wir wissen ja auch, daß er sich in seinem Kanzlerpalais in Berlin — am Abend der Kriegserklärung — von einem Orchester Beethoven vorspielen ließ. Die Macht der Musik über das Genie erklärt uns am besten ein Wort von Goethe (an Eckermann, 8. März 1831): „In der Poesie ist durchaus etwas Dämonisches." Das gleiche ist es in der Musik im höchsten Grade, denn sie steht so hoch, daß kein Verstand ihr beikommen kann und es geht von ihr eine Wirkung aus, die alles beherrscht und von der niemand imstande ist, sich Rechenschaft zu geben . . . sie ist eines der ersten Mittel, auf die Menschen wunderbar zu wirken. Wie wirkte die Musik auf Bismarck psychologisch? — Robert v. Keudell hat in seinem Buch darüber ein paar Aufschlüsse gegeben, die der Forschung Anhaltspunkte sein können. Für Bismarck war die Musik durchaus in erster Linie Beruhigungsmittel. Am liebsten hörte er Beethoven. In seiner aufrührenden Tiefe fand er in Versailles, mitten in kriegerischen Weltentscheidungen, seine neue Nahrung für seine hämmernden Nerven.

Am 30. Oktober 1870 spielte Robert v. Keudell in Versailles auf einem schlechten Klavier zum erstenmal (während des Krieges) die ganze f moll-Sonate von Beethoven. Bismarck hörte erstaunt zu — die alten, geliebten Klänge jetzt erst wieder zu hören, nachdem so viel Großes und Schweres über seine Stirne gewittert hatte — und sagte am Ende des Spiels zu dem vorspielenden Freunde: „Warum das nicht öfters?" Zweifellos ist v. Keudell diesem Wunsch nachgekommen. Wenn man dies Bismarckwort aber verstehen will, muß man auf frühere Worte von ihm zurückgehen. Zu Mozarts Instrumentalstücken hatte Bismarck nicht viel seelische Beziehungen. Einer der wenigen Punkte, wo Fürst und Fürstin auseinandergingen. Frau v. Bismarck konnte den ersten, gekürzten Satz von Mozarts Konzert in d moll nicht oft genug hören. Bismarck sagte, als der Ton verklungen war, in seiner zarten Güte nur: „Bethchen (Abkürzung scherzweise für Beethoven) ist mir lieber." Er, der taktvolle Kavalier, scheute in diesem Punkt den Widerspruch gegen seine Frau nicht. Es war ihm ein seelisches Anliegen. Wenn er Musik hatte, so wollte der Dämon in ihm das Kongeniale hören. Das Fremde stieß ab, weil es keinen Kontakt gab von Pol zu Pol. Die Aeußerung über „Bethchen" ist aus dem Jahre 1862 überliefert. Dagegen hat Bismarck mehr als einmal im Laufe der Jahre geäußert: „Beethoven sagt meinen Nerven am besten zu."

Bismarck stand in einem wesentlich aggressiven eigenschöpferischen Kontakte zur Musik. In Petersburg sagte er gelegentlich 1860: Gute Musik rege ihn oft nach einer von zwei entgegengesetzten Richtungen an: „Zu Vorgefühlen des Krieges oder der Idylle". Aus dieser aktiven Beziehung ist es auch psychologisch zu erklären, daß Bismarck als Reichskanzler der Musik ferner rückte. Er begründete diese Tatsache selbst nicht etwa mit Mangel an Zeit, sondern allein seelisch mit der Tatsache, daß ihn, den Vieldenkenden, Sturmbewegten, Kämpfenden und Wagenden, der Dämon der Melodien so tief ins Herz traf, daß sie ihn nachts verfolgten und den Schlaf ihm raubten.

Welche Bilder standen auf vor der Seele des großen Mannes, wenn Beethoven an die eisenbewahrte Kammer seiner Seele pochte: Krieg und Idylle zugleich anbietend, wie ein guter Geist und Kriegsgenosse?

Als Student hatte ihn sein Jugendfreund, der Graf Alexander Keyserling, mit den Beethovenschen Sonaten vertraut gemacht. Mit ihm und dem Amerikaner Motley, seinen Studiengenossen, lebte er literarisch in Faust-Goethe-Gedenken und in der gewaltigen Welt Shakespearescher Gestalten. Zweifellos verband er mit den Tonbildern der Musik die Bilder der Dichtung. 1853 äußert sich Bismarck über den Denkprozeß, den Musik in ihm auslöste. Zu einem „kurzen feurigen Satz" — nicht von Beethoven allerdings, sondern von einem Berger (Opus 12, Nr. 3) sagte Bismarck: „Diese Musik gibt mir das Bild eines Cromwellschen Reiters, der mit verhängten Zügeln in die Schlacht sprengt und denkt: jetzt muß gestorben sein."

Also Bismarcks musikalische Phantasie überträgt sich auf die höchste Aktivität der Bewegung, der Tatkraft, der geistigen und seelischen Größe in der Todbereitschaft.

Und diese auf gesteigerte und, wie sie uns der Krieg lebendig schafft, höchste Mannestat gerichtete musikalische Intuition ist in Bismarcks Seelenleben nicht eine Einzelerscheinung, sondern wir haben eine zweite parallele Aeußerung — elf Jahre später (1864) zur Appassionata Beethovens, seinem Lieblingsmeisterwerke. Beim Anhören des ersten großen Stücks dieser Sonate f moll (Opus 57) — einem leidenschaftlich stürmenden Allegro assai — sagte Bismarck zu Robert v. Keudell: „Wenn ich diese Musik oft hörte, würde ich immer sehr tapfer sein." Dieses Tapfersein bezieht sich naturgemäß nicht sowohl auf das Waffenhandwerk des Kavalleriesäbels, sondern auf das Kriegshandwerk des Weltpolitikers. Aber in der Seele Bismarcks, der so leidenschaftlich gerne Offizier geworden wäre, schwang als unterbewußter Ton allzeit die aktive soldatische Tapferkeit, die nicht nur im Geiste der studentischen Waffengänge um Ehrbegriffe focht, sondern in seiner Bereitschaft, im Duell seinen Mann zu stellen, persönlichster Mut war. Robert v. Keudell sagt richtig, daß Bismarck nie der musikalischen Anregung bedurft hätte, um tapfer zu sein. Der Bismarck angeborene Mut hing wohl zusammen mit den Gefühlen physischer und noch mehr geistiger Ueberlegenheit über andere Menschen und wurde verstärkt durch die Erkenntnis, daß man bei tapferem Verhalten in allen Fällen am besten wegkommt. Gewiß — aber v. Keudell mag da Bismarck doch nicht ganz verstanden haben. Dieses wunderbare, aufreizende und in seiner Schlagkraft aufbäumende und trutzige Allegro assai pocht wie Schicksals Hammerschlag, redet von einer Größe und Wagefähigkeit, die auch der Tapferste, zermürbt vom Gleichmaß der Tagesintrigen, gelegentlich einbüßt. „Beethoven sagt meinen Nerven am besten zu" — sagt Bismarck öfters. . . . Diese vom Weltamt abgehetzten Nerven hatten oft mühselige Arbeit — in ihrem

Mechanismus dem Hochflug des Geistes nachzukommen, und so ein Allegro assai aus Beethovens Quelle war ein Trunk frischen Wassers in kristallener Schale der heiligen Kunst, der Trägerin von Offenbarungen, die müd gewordene Helden stark macht, daß sie neue Kraft kriegen und auffahren wie die Adler. So wollen wir das Kapitel: Bismarck — Krieg — Beethoven verstehen und Goethes Wort zur Wirklichkeit geworden sehen am größten Deutschen nach Goethe: „In der Musik ist etwas durchaus Dämonisches. Sie ist eines der besten Mittel, um auf den Menschen wunderbar zu wirken.“

Max Oberleithner: „Der eiserne Heiland“.

Oper in drei Akten von BRUNO WARDEN und J. M. WELLEMINSKY.

(Uraufführung an der Wiener Volksoper.)

Ein Dorf in den Dolomiten — Zeit: um 1860“. So unscheinbar diese Bemerkung des Textbuches klingt, sie ist mehr als eine Ort- und Zeitangabe. Sie ist bereits das Drama, oder das, was man so beiläufig dramatisches Grundmotiv, treibende Kraft alles Kommenden, vis maior des Schicksals nennen kann. Nämlich darum: weil 1860 just das Jahr nach dem zweiten Konflikt mit dem welschen Erbfeind ist, von wo es bis zum dritten ja auch nicht mehr weit war, weil die Dolomiten bekanntlich südliches Tiroler Grenzgebiet sind und weil der Haß gegen die Grenznachbarn dazu gut ist, alles und jedes zu motivieren, was sonst dramatischen Schriftstellern etwas mehr Mühe zu machen pflegt.

Reutterer, der Schmied von St. Gertraud, ein hochachtbarer und hochgeachteter Mann hat vor Jahren das Verbrechen begangen, eine landfremde Italienerin zur Frau zu nehmen. Annina ist eine brave Frau, die ihren Mann liebt, ihm zuliebe sich „bemüht hat, der andern Freundschaft zu gewinnen, sich gequält hat, zu sein, wie sie, demutsvoll um ihre Gunst geworben hat“. Er, nicht minder, er „hat getan, was Menschen können“, ist „von Haus zu Haus gegangen“, hat „gebettelt um ihre Gunst“, hat sich „vor jedem erniedrigt, gemeinen Händen Geld gegeben“ — alles vergebens. Er bleibt ein „Judas, ein Verfehmter, der deutschem Land die Treue brach“.

Das ist konstruiert und unwahr. So deutet das Volk nicht, ein Volk, das fromm ist und ein starkes Gefühl hat für das, was Recht ist. Die Konstruktion wird aber noch schwankender, wenn der Schmied selber sich diese verkehrte Anschauung zueigen macht, selber sich für einen Verräter an der deutschen Erde hält, und um seine schwere Schuld zu büßen, ein Sühnewerk zu schaffen für nötig hält. Es ist ein riesiger Heiland aus Eisen, den ein wirksamer Abschluß des ersten Aktes uns eben fertiggestellt zeigt, groß und stumm vor dem eindringlich betenden Schmied. Nur ein Motiv noch hat dieser erste Akt eingeführt, das Erscheinen des harmlosen, dudelsackpfeifenden Landstreichers Ridicolo, noch eines Menschen, dessen bloße Gegenwart nach dem System der Autoren genügt, den deutschen Boden zu „schänden“. Es schändet ihn aber keineswegs, wenn die Bauern den friedlichen Jungen überfallen, um ihn allenfalls ein bißchen zu erschlagen, was noch rechtzeitig der erhobene Hammer des Schmieds und die Stimme des Pfarrers verhindern.

Nun hätte sich ohne viel Aufwand an Psychologie vielleich, zeigen lassen, daß die Anwesenheit des lustigen Landsmannest der Lieder, Laute und Laune ihrer Heimat mitbringt, mit einem Schlage der Frau das Unhaltbare der ganzen Situation enthüllt. Daß sie mit dem finsteren, freudlosen Gatten schon längst nichts mehr gemein hat, daß sie nicht hergehört in diese verhaßte und hassende Gegend, daß es ihr selbstverständlich ist, sich diesem Burschen an den Hals zu werfen und mit ihm über die Berge zu laufen. Aber nein, sie zieht es vor, diesen Antrag — ihrem Gatten zu stellen. In der kürzesten aller Verführungsszenen überredet sie ihn, und er, der ein „Verräter“ war, nur weil er sie geheiratet hat, er, der diesen „Verrat“ soeben durch die Aufstellung des eisernen Heilands sühnen will, er will nun wirklich zum Judas werden, und mit ihr über die Grenze gehen! Nicht nur Liebe macht blind, auch der Haß, nicht nur die Hassenden, auch die — Textdichter!

Ist diese Motivierung auffallend, nicht minder ist es die Nicht-Motivierung, die in diesem Augenblick Annina von der Szene weist, in dem der Pfarrer erscheint, gefolgt von allen Gemeindemitgliedern, um — plötzlich! — dem Ausgestoßenen Vergebung, Frieden und Freundschaft zu bringen. Den Widerstrebenden, der sich auf sein der Frau gegebenes Wort beruft, überzeugt der eiserne Heiland, dadurch, daß er auf ihn fällt, ohne ihn zu verletzen. Auch eine Motivierung, die zu den übrigen paßt.

Auf dem Höhepunkt des Verbrüderungsfestes erscheint Annina, nichts von dem Vorgang begreifend, den ihr niemand, auch der Mann nicht, erklärt, erreicht mit Schimpfen und Wüten, ebenso geschwind, wie früher mit Ueberredung, was die Librettisten wollen — Wippchen würde die Haare sehen, an denen dieser Streit herbeigezogen ist —, daß sich der Mann an ihr vergreift. Nun ist der psychologische Moment für Ridicolo da, zu erscheinen, in aller Unschuld für eine gerade noch zu mißdeutende Situation zu sorgen, so daß der wiederkehrende Schmied — Aufklärung, wie immer unnötig — in rasende Eifersucht gerät, die Frau in — plötzlich! — ausbrechendem Wahnsinn auf den Kreuzberg schleppt und dort — ans Kreuz schlägt. Daß er diese für die Bühne jedenfalls neue Todesart mit Worten begleitet, die seine Freude an der Marter mit wollüstiger Grausamkeit schildern, paßt möglicherweise als Verklärung in ein Drama vom Hassen, wirkt vielleicht befriedigend, wenn das Untier von Ridicolo schließlich erstochen wird, ist aber im höchsten Grade widerlich und würde die peinliche Szene unerträglich machen, würde nicht die Musik ihren Segen über dieses Fluchen breiten.

Max Oberleithner ist uns kein Neuling. Im Konzertsaal



Ein Abend bei Richard Wagner in Wahnfried.

Von links nach rechts: Lilli Lehmann; Julius Rubinstein; Hans Richter; Richard Wagner; Amalie Materna; Franz Betz; August Wilhelmj; Albert Niemann; Brandt (Maschinist).

nicht selten, unter anderen mit zwei Symphonien bemerkt, gelang es seiner einaktigen, vor fünf Jahren in der Hofoper uraufgeführten „Aphrodite" sich bis heute im Spielplane zu erhalten, wessen manch wertvolleres Werk sich nicht berühmen kann. Denn eine unmögliche Verballhornung von Pierre Louys Hetärenroman verband sich damals mit einer auf ganztonige Abwege geratenen mißverstandenen „Modernität" zu einem keineswegs harmonischen Gesamteindruck. Um so angenehmer war die Ueberraschung, den tüchtigen Musiker, dessen gesichertes Können seit jeher anerkannt war, diesmal bekehrt auf den bekannteren, aber weit freundlicheren Wegen des gesunden, musikalischen Volksstückes wandeln zu sehen. Kein sehr origineller und starker Erfinder, ist er doch ein formgewandter, angenehmer Gesellschafter, der alles, was er sagt, Ernstes und Heiteres, in stets gewählter und wirksamer Darstellung bringt. Eine Reihe geschlossener, liedartiger „Nummern", an die man sich gottlob nicht mehr zu stoßen hat, sind voll lyrischer Anmut und für Sänger und Hörer gleich gelungen. So anfangs ein Quartett der Mädchen am Bache, eine freundliche Ariette Anninas „Kleine Wellen, blanke Wellen", ein überaus zarter Gesang Ridicolos „Weine nicht, Annina". Die dramatischen Eruptionen, wohl etwas konventionell behandelt, sind immerhin bemerkenswert gesteigert, besonders im Schluß des ersten Aktes mit der ergreifenden Anrede des Schmieds an das eiserne Bild. — Gutgesetzte, wirklich singende Singstimmen trägt das homophon gehaltene, aber immer wohlklingende Orchester, das einige charakteristische Erinnerungsmotive, wie das düsterentschlossene des Schmieds und ein sehnsüchtig aufsteigendes Anninas, klug zu verwenden versteht. Wo Ridicolos Dudelsack naht, geht es wohl bisweilen allzu leutselig zu und ein sichtlich eingeflicktes Extempore, das in der Verbrüderungsszene aus der Bauernversammlung eine patriotische St. Gertrauder Liedertafel improvisiert, bliebe schon als Tendenzstück besser wieder weg. Eigenartig wird die musikalische Stimmung im dritten Akte. Hier hat der Musiker aufs glücklichste gezeigt, wie turmhoch seine Empfindung über seinem Texte stand, er hat das Scheußliche nicht nur möglich, er hat es sogar schön gemacht. Die reine Höhenluft der Musik verbindet sich mit der Schönheit des Bühnenbildes dem, der gerne Vorgang und Worte vergißt, zu einem starken und bleibenden Eindruck. Die Musik siegt über den Text, die Liebe über den Haß!

Außerordentliches hat die Aufführung der Volksoper unter Herrn *Simons* geleistet. Eine sorgfältige Regie, ein herrliches Schlußbild, eine vortreffliche musikalische Gestaltung durch Kapellmeister *Grümmer* und die Darstellung durch Frl. *Gelter* (Annina) und die Herren *Manowarda* (Schmied), *Markowsky* (Pfarrer), *Ludwig* (Ridicolo) und *Bandler*. Der Erfolg lohnte alle Mühen und verspricht, anhaltend zu werden.

Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.



Hamburg. *„Da Jesus auf Erden ging"*, ein Mysterium von *Felix Woyrsch*, das aus protestantischem Geist geborene, spezifisch norddeutsch-herbe Werk eines jedem Cliquenwesen abholden, still und einsam seine eigenen Wege wandelnden Meisters, erlebte in Hamburg seine erfolgreiche Uraufführung. Wie in den Vorgängern, dem Passions-Oratorium und dem Totentanz-Mysterium, ist Woyrsch auch in diesem op. 61 sein eigener Textverfertiger, der mit dichterischem Empfinden aus Bibel, Volksdichtung und Kirchenlied fünf Bilder zusammenfügte: Krippe, Seligpreisungen (mit dem „Vater unser" ausklingend), Seesturm, heilige Woche (mit Umgehung der eigentlichen Passionshandlung), Emmaus. Aus der Bezeichnung Mysterium geht hervor, daß wir es hier mit einer Kunstform zu tun haben, die, auf eine Bereicherung des Oratorium-Inhalts abzielend, sich an die mittelalterlichen Darbietungen dieses Namens anlehnt. Was dort der Szenerie und den Darstellern oblag, das „Dramatische", ist hier der Musik, den reicheren Mitteln des neuzeitlichen Orchesters zugewiesen. Der oft recht heikle Chorteil bedingt die eindringlichere Wirkung der Novität, besonders da, wo er sich mit dem Wesen der eigentlichen „Motette" deckt. Ob das grüblerisch Harmonische, das Neuzeitliche oder Archaistische in Akkordik und Stimmenführung im Vordergrund steht — immer gibt das Motettenhafte des Chorteiles den Ausschlag für die Wirkung und Werteinschätzung dieses Mysteriums. Woyrsch liebt archaistische Wendungen, alte Dreiklangsfolgen (Parsifal!), ohne jedoch, wie schon in seinem Totentanz, bei allgemein zusammenfassenden Gipfelungen, auf kühneres, energischeres Durchschreiten des Harmoniegebietes zu verzichten. — Die Aufführung durch den unter Leitung des Woyrsch geistverwandten Prof. *Julius Spengel* stehenden Cäcilienverein bedeutete einen vollen Erfolg für das Werk des stillen und bescheidenen Meisters. In Einzelgesängen und dialogisierenden Zwiegesprächen bewährte sich neben den Herren *Dornay* (Evangelist) und Kammersänger *Büttner* (Christus) ganz besonders die Meisterin des Oratoriengesanges, Frau *Anna Kämpfert*. *A—t.*

*

Koburg. Für das zweite diesjährige Konzert zum Besten des Roten Kreuzes hatte sich der Herzogl. Kapellmeister Karl Fichtner die Kammersängerin *Albine Nagel* aus Braunschweig und den vielgenannten jungen Pianisten *Claudio Arrau* verschrieben. Fräulein Nagel, früher vielgefeiertes Mitglied des hiesigen Hoftheaters, hatte sich für ihren Vortrag Lieder von Brahms, Hugo Wolf, Cornelius, Strauß und Liszt gewählt, die sie, von *Karl Fichtner* ausgezeichnet begleitet, trotz vieler rhythmischer Willkürlichkeiten eindrucksreich zu gestalten wußte. — Den jungen Claudio Arrau zu hören, war ein wundervolles Erlebnis. Die Werke, die er jetzt spielt, sind dank dem fürsorglichen Einfluß seines Lehrers, Prof. Martin Krause, mit wohlbedachter Sorgsamkeit so gewählt, daß sie die geistige Auffassungsmöglichkeit des Knaben nicht überschreiten. Beethoven und Chopin sind vorerst noch ausgeschlossen. Und das ist gut so. Denn in dieser Weise ist eine persönliche Gestaltung und Durchtränkung mit eigenem Blut gewährleistet. Wie prachtvoll der junge Künstler aber sich Werke wie Schumanns Variationen über „Abegg" (F dur, Werk 1) und die Spanische Rhapsodie Liszts zu eigen gemacht hat, ist staunenswert. Er besitzt alle die Merkmale, die ihn, ruhige Ausreifung vorausgesetzt, dermaleinst zu Höchstem befähigen. Seine Technik, gestützt auf weichen und doch überaus kraftvollen Anschlag, scheint schon heute keine Grenzen zu kennen, wie er in den erwähnten Werken, zu denen sich noch Scarlatti-Tausigs Capriccio E dur, Mendelssohns Capriccio e moll und Spinnerlied, sowie einige Zugaben gesellten, unbedingt zu erweisen vermochte. Des Beifalls war denn auch kein Ende. *Karl Stang.*

*

Sondershausen. Bei der zunehmenden Schwierigkeit der Orchesterbesetzung, die nur ab und zu die Ausführung einer bekannten Symphonie oder Ouvertüre gestattet, gipfelte die künstlerisch-musikalische Tätigkeit dieses Winters hier in Kammermusik und einigen Konzerten auswärtiger Virtuosen. Als einer der schon immer seltener werdenden echten Lisztschüler hält *B. Roth* (Dresden) die Tradition des Königs aller Klavierspieler in wunderbarer Treue hoch. Es kann nichts Abgeklärteres geben, als seine Wiedergabe Beethovenscher Klavierkonzerte und Sonaten, nichts Duftigeres als die Zartheit kleiner Lisztscher Tonblüten, die der liebenswürdige Künstler der stürmischen Begeisterung der Hörer verschwenderisch zugibt. Als Virtuosin von anerkanntem Ruf fand Frau *Celeste Chop-Groenevelt* diesmal doppelte Beachtung, weil sie uns mit zwei örtlichen Erstaufführungen beglückte, die durch Nebeneinanderstellen an einem Abend unwillkürlich zum Vergleich herausforderten. Es waren dies ein neues Klavierkonzert in es moll, op. 50, von *Hugo Kaun* (bis jetzt wohl einzig von Frau Chop in Berlin, München, Düsseldorf, Göttingen und Cottbus gespielt) und eine ältere Komposition von *Christian Sinding*, das Klavierkonzert in Des dur, op. 6, das aber vielleicht überhaupt noch nicht in deutschem Programm erschien, also vollständig Neuheit war. Die Ablehnung, welche das Kaunsche Werk in Düsseldorf und München erfuhr, vermögen wir nicht zu verstehen. Nach unserem Dafürhalten ist es eine in den beiden ersten Sätzen wohl etwas herb anmutende, ernste, gedankenvolle, im heitern Finale aber hinreißende Tonschöpfung. Den Mittelsatz, ein reizvoll harmonisches Sinnen über das klassische Thema *B—A—C—H*, möchte man die Perle im Golde nennen. Ein Trauermarsch-ähnliches Seitenthema in b moll spielt im ersten Satz eine gleich große Rolle wie das markige Hauptthema, mit dem es auch die bedeutsame Triole gemeinsam hat. Im letzten Satz hüpfen tausend neckische Sprühgeisterchen, die sich am Schluß zu funkelndem Feuerreigen vereinigen. Das Werk hat dem Hörer, der nicht nur hören, sondern auch denken will, etwas zu sagen. Das Sindingsche Konzert spricht äußerlich gefällig zu den Sinnen. Ein Schwelgen in süßlichen Melodien, extatischen Vorhaltsakkorden, rauschendem Passagenflitter könnte auf italienische Urheberschaft schließen lassen, wenn man nicht bedächte, daß gerade Nordländer oft sentimental gestimmt sind. Die blendende Technik, besonders die der Kadenzen, lehnt sich an Rubinsteinsche, Griegsche, Tschaikowskysche Vorbilder an. Nordisch national scheint uns nur das ohne Vorbereitung im Orchester in Oktaven frisch einsetzende Hauptthema, das einer Springtanzweise gleicht. Und originell und geistreich ist es, wie dieses Thema, rhythmisch und metrisch geändert, die Basis auch für den 2. und 3. Satz abgibt und sich ihrer verschiedenen Charakteristik anpaßt. Auch in diesem Konzert ist das poetische Andante die Perle. *M. B.*

Amsterdam. Die drei letzten Monate brachten im *Concertgebouw* wieder eine große Reihe belangreicher Aufführungen. Von klassischen Repertoirewerken hörten wir u. a. Haydns Oxfordsymphonie in G dur, Mozarts Jupitersymphonie, Beethovens Zweite, Siebente und Achte und Mendelssohns Sommernachtstraummusik. Schuberts C dur-Symphonie erfuhr unter Leitung *Willem Mengelbergs* eine besonders erwähnenswerte Wiedergabe. Hier konnte man so recht die kammermusikartige Feinheit genießen, mit der das Concertgebouworchester zu musizieren pflegt. Mengelbergs gesunde und jeder Sentimentalität abholde Auffassung erfreute wieder und brachte namentlich das Andante con moto (²/₄-Takt), das man meisthin so schwerfällig und unwienerisch zu hören gewohnt ist, zu köstlicher Wirkung. Das ist ein Wanderbursch, der an frühem Morgen, Abschiedsleid und Lebenslust im Herzen, auszieht — kein melancholischer Stubenhocker! Auch Brahms' dritte Symphonie fand in Mengelberg einen glänzenden und stilsicheren Interpreten und — welche Kontraste! — das „Heldenleben", das Strauß Mengelberg und seinem Orchester gewidmet hat, wurde unvergleichlich großzügig gestaltet. Von Strauß hörte man ferner unter Leitung des zweiten Dirigenten *Cornelis Dopper* den „Zarathustra". Eine César-Franck-Matinee brachte dessen d moll-Symphonie, klangvolle Phantasiestücke aus „Psyche" und die „Variations symphoniques", für dessen Klavierpart wieder *Willem Andriessen* mit Erfolg eintrat. An neuerer französischer Musik hörte man ferner Bizets „Roma" und Charpentiers „Impressions d'Italie", Roger Ducasse's unbedeutende „Suite francaise", von Debussy die Stimmungsbilder „Nuages" und „Fêtes" und die Suite „Iberia", von Maurice Ravel, der neben Debussy als Hauptvertreter der impressionistischen Schule Frankreichs anzusehen ist, die Suite „Ma mère l'Oye". Es sind kleine, lose aneinandergereihte Orchesterstücke mit stereotyp wiederkehrendem Stimmungsgehalt, die meist eine raffinierte, die deutsche Normalpartitur weit übertreffende Instrumentationstechnik offenbaren und durch reizvolle Klangnuancen bestechen, für den germanisch Empfindenden aber stets das Gefühl einer inneren Leere hinterlassen. Eine höchst zivilisierte, verführerische, für den Schwachen gefährliche Kunst — Opium! Eine sehr ungleiche Brüderschaft offenbart die urwüchsige Volksmusik Tschaikowskys, dessen fünfte Symphonie Mengelberg ebenso kräftig gestaltete, wie er die sensible französische Kunst mit den zartesten Farben zu malen versteht. Von slawischer Musik bot Dopper außerdem Dvoraks Symphonie „Aus der neuen Welt" und des jüngst verstorbenen Scriabine I. Symphonie, in der noch wenig von dem Umstürzler zu spüren ist. Das Werk bringt in sechs Sätzen zwar ganz geschmackvolle, aber etwas weichliche und nicht sonderlich fesselnde Musik. Die nordische Tonkunst war vertreten durch Halvorsens klangvolle, etwas theatralische Suite „Vasantasena", sowie Griegs „Peer Gynt" und Klavierkonzert, das *Milly van Geuns* spielte. Eine andere holländische Pianistin stellte sich vor in Frau *Mesritz-van Velthuizen*, die außer Saint-Saëns' drittem Klavierkonzert auch eigene Variationen vortrug. Die beiden Konzertmeister des Orchesters traten je einmal als Solisten auf: *Louis Zimmermann* mit Beethovens Violinkonzert, der sehr talentvolle *Hendrik Rijnbergen* mit dem Mozarts in G dur. *Eugen d'Albert* spielte an zwei Abenden die Es dur-Konzerte von Beethoven und Liszt, sowie des letzteren Bearbeitung der „Wandererfantasie" und „Totentanz". Ueber die eigenartige Künstlerpersönlichkeit d'Alberts ist und wird so viel geschrieben, daß es sich erübrigt, wieder die zwiespältigen Eindrücke festzustellen. Dr. *Ludwig Wüllner* rezitierte „Hectors Bestattung", den homerischen Sang vom Helden, der im „Kampf für die Heimat" sein Leben ließ. Der begleitenden Musik Botho Sigwarts sind ein paar schöne, charaktervolle Themen und im übrigen weise Zurückhaltung nachzurühmen. Es läßt sich gegen Wüllners durchaus dramatische Interpretationsweise dieser epischen Erzählung von ästhetisch-kritischem Standpunkt manches einwenden, jedoch die hinreißende Glut und Innigkeit der Empfindung und die geradezu phänomenale Technik des Vortrags zerstreuen derlei Bedenken. Die Schönheit und Ausdrucksfähigkeit der deutschen Sprache feierte Triumphe und ihrem Verkünder wurde lebhafter Beifall gezollt. — Zweier holländischer Gastdirigenten muß gedacht werden. Der jugendliche, begabte *Dirk Fock*, der mehrere Jahre in Deutschland studierte und dann eine Zeitlang in Göteborg Chor- und Orchesterleiter war, hatte den „Mut", mit einem ganz deutschen Programm (Coriolanouvertüre, Brahms' Vierte, Tod und Verklärung, Tannhäuserouvertüre) hervorzutreten, das er mit viel Temperament, doch nicht allzeit genügender Disziplin erledigte. Reifer in seiner Künstlerschaft ist *Joh. Wagenaar*, der als Komponist eine führende Stellung im holländischen Musikleben einnimmt und noch jüngst in gerechter Würdigung zum Ehrendoktor der philosophischen Fakultät der Universität Utrecht ernannt wurde. Er brachte im Concertgebouw außer Berlioz' Fantastischer Symphonie eine Anzahl eigener Werke zu Gehör: die Ouvertüren zu Shakespeares „Der Widerspänstigen Zähmung" und Rostands „Cyrano de Bergerac" (diese auch in Deutschland bekannt), das Vorspiel zu seiner komischen Oper „Der Cid" und zwei Fragmente aus dem „Dogen von Venedig" — alles Kompositionen reich an blühender Melodik, fesselnden Rhythmen und frischen instrumentalen Farben. — Das erste der drei allwinterlichen Konzerte der *„Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst"* zu Anfang Dezember hatte einen musikfestlichen Charakter und bedeutete den Höhepunkt der ersten Hälfte des holländischen Musikwinters. *Mahlers achte Symphonie* erlebte zwei unvergeßlich großartige Aufführungen und offenbarte in ihnen wieder das gewaltige Genie ihres Schöpfers. Der Amsterdamer Chor, wahrhaft ein Wunder an Stimmklang und Schulung, vereinigte sich mit dem Concertgebouworchester, den Solisten (*Gertrude Foerstel, A. Noordewier-Reddingius, Ilona Durigo, Meta Reidel, Otto Wolf, Wilh. Fenten* und *A. van der Stap*) und dem Knabenchor des Beigeordneten H. J. den Hertog zu einem schlechtweg vollendeten Ensemble unter *Willem Mengelbergs* Leitung. Zwei Konzertabende und eine Generalprobe sahen einen bis zum letzten Platz besetzten Saal. Der tiefe Eindruck, unter dem die gesamte Zuhörerschaft (darunter auch verschiedene deutsche Gäste) stand, löste sich zum Schlusse in einer begeisterten Huldigung, die vor allem Mengelberg, dem unentwegten Vorkämpfer und einzigartigen Interpreten Mahlerscher Kunst, galt. — Von anderen Chorkonzerten ist zu erwähnen eine Aufführung des Verdischen Requiems durch die *„Königliche Oratorienvereinigung"* und eine des Weihnachtsoratoriums von Bach durch die *„Christliche Oratorienvereinigung"*. *Hubert Cuypers* gab mit seinem Chor die C dur-Messe von Beethoven und Dorets „Les sept paroles du Christ". — Der *„Amsterdamsche a kapella-Koor"* machte uns in seiner 60. Aufführung mit einer von seinem verdienstvollen Leiter *Anton Averkamp* neu entdeckten Messe Adriaan Willaerts bekannt, des niederländischen Meisters der Epoche vor Palestrina. Im gleichen Kirchenkonzert weckte Frau *Noordewier-Reddingius* als Solistin mit Mahlerschen Liedern tiefen Eindruck, während Gesänge von Alphons Diepenbrock, dessen Bedeutung hier in Holland von einer gewissen Gruppe lächerlich übertrieben wird, als mehr erklügelte Produkte eines teils religiös-phantastischen, teils spekulativen Denkers, keinesfalls aber ursprünglich und gesund empfindenden Musikers wenig ansprachen. — Ein paar Kammermusikzyklen zeugen von den ernsten musikalischen Interessen der holländischen Hauptstadt. *Alexander Schmuller* spielt sämtliche Violinkonzerte, Solosonaten und -partiten von J. S. Bach an drei Abenden, von denen bislang der erste mit einem großen künstlerischen Erfolg abgeschlossen ist. *Louis Zimmermann* und *Evert Cornelis* geben alle Violinsonaten Beethovens, während *Ary Belinfanta* mit den Klaviersonaten in einem größeren Zyklus hervortritt. — Das *„Rotterdamer Trio"* (die Herren Verhey, Röntgen jr., Mossel) machte uns mit dem Klaviertrio op. 1 von César Franck bekannt, das einst bei seinem Erscheinen von Liszt sehr günstig beurteilt wurde, doch gleichwohl dem noch unbekannten Verfasser keinen weiteren Erfolg eintrug. *Ilona Durigo* sang an einem sehr erfolgreichen Liederabend u. a. eine Arie von Bach mit zwei obligaten Bratschen. *Elly Ney* gab eine Chopin-Matinee und zusammen mit ihrem Gatten *Willy van Hoogstraaten* einen Sonatenabend. *Josef Pembaur* aus Leipzig musizierte mit der hier sehr gefeierten Violinistin *Kathleen Parlow*. — Im ganzen sind die Solistenkonzerte durch die immer wachsenden Schwierigkeiten einer wilden und wirren Zeit weniger zahlreich als in vergangenen Jahren.

Im Gegensatz zur Konzertmusik hat die *Oper* im holländischen Musikleben gar keine Tradition. Und auch die neugegründete „Niederländische Oper" offenbart sich immer mehr als kein erstklassiges Institut. Schon die Art der Reklame, die sich in sehr geschmacklosen, ja unmöglichen Formen ergeht, stößt den gebildeten Menschen ab und ist ganz auf die Blendung eines minderen Publikums berechnet. Von deutschen musikalischen Bühnenwerken hatte man letzthin „Lohengrin" einstudiert und aus der jüngsten Literatur „Oberst Chabert", dem aber kein Erfolg beschieden war. — Einen ganz anderen, würdig-festlichen Charakter hatte die Aufführung des „Rosenkavalier" unter des Komponisten Leitung in der Reihe der vom Intendanten v. Gerlach (Elberfeld) veranstalteten deutschen Opernabende. Die Aufführung des genialen Werkes entsprach wirklich höchsten Anforderungen und den Preisen (5—20 Gulden der Sitz). Die Sänger und Sängerinnen waren sämtlich aus Deutschland. Vor allem sind zu rühmen *Margarete Siems*, die als Marschallin einzig war und diese menschlich-schöne Figur das ganze Werk veredelnd beherrschen ließ, *Eva von der Osten* als Rosenkavalier und *Paul Knüpfer* als Ochs von Lerchenau. Das Concertgebouworchester brachte die seltsam schöne Partitur prachtvoll zum Klingen. Am Ende wurde den Ausführenden und vor allem dem Leiter und Schöpfer des Werkes, *Richard Strauß*, von einem internationalen Publikum endlos gehuldigt.

Dr. C. R. M.



KUNST UND KÜNSTLER

— Am 2. Februar vollendete die frühere Opernsängerin *Rosa Sucher* in Wien ihr 70. Lebensjahr. 1847 zu Velburg (Regensburg) als Tochter des Chordirigenten Hasselbeck geboren, kam sie 1872 an das Münchener Opernhaus, wirkte 1874—76 in Königsberg und trat 1876 in den Verband des Danziger Stadttheaters, 1877 in den des Leipziger Theaters. 1879 kam sie zu Pollini nach Hamburg und dort begann ihre Glanzzeit, insbesondere als Wagner-Sängerin; 1888 folgte sie einem Rufe an die Berliner Hofbühne, an der sie nach ganz kurzer Zeit zur Kammersängerin ernannt wurde. 1898 schied sie aus diesem Verbande, um nur noch gastierend tätig zu sein. Sie nahm u. a. an den Londoner und Bayreuther Festaufführungen teil und erfreute sich der besonderen Gunst Hans Richters und Richard Wagners. Frau Sucher, die seit 1877 mit dem 1908 verstorbenen Hofkapellmeister Joseph Sucher verheiratet war, lebt seit 1909 als Gesangsprofessorin in Wien. *H. M.*

— *Mathilde Mallinger* beging, wie bereits gemeldet, am 17. Februar ihren 70. Geburtstag. In Agram geboren, studierte sie zuerst am Konservatorium in Prag, siedelte aber bald nach Wien über, um bei dem Lehrer der Lucca und Sembrich, Richard Lewy, ihre abschließenden Gesangsstudien zu machen. 1866 trat die Künstlerin in den Verband der Münchener Hofoper ein, wo sie unter anderem auf Befehl des Königs Ludwig die Elsa sang. Wagner übertrug ihr in der denkwürdigen Münchener Erstaufführung der Meistersinger die Eva. 1869 kam Mathilde Mallinger nach Berlin, wo sie mit Niemann, Betz, der Brandt, Frau v. Voggenhuber usw zu den Kräften gehörte, die das Berliner Institut auf die Höhe seines Ruhmes brachten. Bald nach Antritt ihres Berliner Engagements verheiratete die Künstlerin sich mit einem Baron v. Schimmelpfennig von der Oye. 1890 folgte Frau Mallinger einem Rufe als Gesanglehrerin an das Prager Konservatorium, kehrte aber nach nur fünfjährigem Aufenthalte wieder nach Berlin zurück, wo sie seither eine überaus erfolgreiche pädagogische Wirksamkeit entfaltet hat.

— Am 28. Februar vollendet die frühere Opernsängerin *Anna Henneberg* in *München* ihr 50. Lebensjahr. 1867 zu Gernrode (Anhalt) geboren, wurde sie von Lilli Lehmann für die Bühne ausgebildet. 1890 trat sie in den Verband des Berliner Hofoperntheaters, wo sie bis 1894 verblieb, kam dann an das Hoftheater in Stuttgart und gründete 1897 eine Opernschule in Berlin, mit der sie 1899 nach München übersiedelte. Aus dieser Schule entwickelte sich die vor kurzem eingegangene Kammer-Oper. Ihre Glanzrollen waren: „Ortrud", „Acuzena", „Cherubin". *H. M.*

— Der Münchener Musiklehrer *Karl Samberger* feierte vor kurzem seinen 95. Geburtstag.

— Der Nestor der Wiener Kirchenmusik, Dr. *Otto Müller*, feierte kürzlich im Kreise seiner Schüler und Freunde sein 80. Wiegenfest. Geboren 1837 in Augsburg, studierte er an der Münchener Universität und am Konservatorium Germanistik und Musik und kam 1859 nach Wien, wo er besonders in hohen Kreisen als Musiklehrer wirkte. Seine Messen erschienen wiederholt im Repertoire der Kais. Hofkapelle und der Metropolitankirche St. Stephan, sind jedoch zum Teil nicht gedruckt, so daß dieselben einem größeren Kreise nicht zugänglich sind.

— In *Graz* wurde der 60. Geburtstag des heimischen Tondichters *Wilhelm Kienzl* besonders festlich begangen. An der Oper kamen seine Werke „*Heilmar*", „*Evangelimann*", „*Kuhreigen*" und „*Das Testament*" zu glanzvoller Aufführung. Letztere Neuheit fand als „erste steirische Oper" besonders stürmische Aufnahme. *J. Sch.*

— Der König von Bayern hat dem Herzogl. Kapellmeister *Karl Fichtner* in *Koburg* das bayerische Ludwig-Kreuz verliehen.

— Der König von Bayern hat dem bekannten Wagner-Sänger *Heinrich Hensel* am Hamburger Stadttheater das Ludwig-Kreuz verliehen.

— *Jan Kubelik* schreibt eine Operette, die für das Wiener Karl-Theater bestimmt ist und „*Der Geigerkönig*" heißt. Girardi soll die Hauptrolle spielen. Jan Kubelik ist aber auch noch Maschinenfabrikant geworden. So berichtet eine amtliche Mitteilung in der „Prager Zeitung". Seh'n Sie, das ist ein Geschäft . . . .

— *Ewald G. Siegert* in *Chemnitz* vollendete eine Ballade für Soli, Männerchor und Orchester „Der Fremdling", ferner ein Orgelkonzert mit großem Orchester.

— Der Oberregisseur der Münchener Hoftheater, Professor *Anton Fuchs*, erhielt das Ritterkreuz des Verdienstordens der bayerischen Krone, mit dem der persönliche Adel verbunden ist.

— Hofkapellmeister *Fritz Cortolezis* in Karlsruhe wurde vom Großherzog von Baden der Titel „Direktor der Hofoper und Hofkapelle" verliehen.

— Dem städtischen Musikdirektor *Fritz Busch* in Aachen wurde vom Fürsten von Waldeck und Pyrmont die „Medaille für Kunst und Wissenschaft" verliehen.

— Die Stadt *Mannheim* hat mit dem Intendanten des Hoftheaters, Dr. *Karl Hagemann*, einen neuen Vertrag bis 1921/22 abgeschlossen.

— *Volkmar Andreae* hat seine Aemter als Universitätsmusikdirektor und Leiter des Studentengesangvereins Zürich niedergelegt und dem Männerchor Zürich sein Mandat als Direktor zur Verfügung gestellt.

— *Louis Bullinger*, ein Schüler Heinrich Planks, wurde der Wiener Volksoper verpflichtet.

— Als Nachfolger Klemperers soll *Georg Szell* vom K. Opernhause in Berlin nach Straßburg i. E. als erster Kapellmeister berufen worden sein.

— *Hans Knappertsbusch* in Elberfeld wurde von 1918 ab für das *Leipziger Stadttheater* als erster Kapellmeister unter Lohse verpflichtet.

— Die Kleinen Hauskomödien bereiten eine tragische Alltagskomödie: „Idealisten" von *Erich Fischer* vor. Das Stück, dessen Musik einigen der einst weltbekannten Singspiele Wenzel Müllers (1767—1835) entnommen ist, wurde vom Kgl. Hoftheater in Hannover zur Aufführung erworben. Wenzel Müller und Tragik — da kann man aber gespannt sein!

— *Willy Möllendorff* und *Ludwig Neubeck* haben soeben eine dreiaktige Oper vollendet, die schon ihres eigenartigen Stoffes wegen sich recht wesentlich von dem „Landesüblichen" unterscheidet. Sie behandelt das tragische Schicksal eines modernen Komponisten. Der Titel des Werkes ist: „Renata".

— *Erich Wolfgang Korngold* arbeitet an einer neuen, abendfüllenden Oper „Der Triumph des Lebens", Text von Hans Müller. Von den deutschen Theaterdirektoren wird ein großes Wettlaufen um den Erwerb des Rechtes der Uraufführung vorbereitet.

— In *Graz* wurde *Rezniceks* gehaltvolles Chorwerk „*In memoriam*" („Zum Gedenken an unsere gefallenen Helden") durch den „Grazer Singverein" und „Steir. Sängerbund" unter *M. Kern* zweimal mit größtem Erfolge aufgeführt. *J. Sch.*

— *Walter Niemann* hat ein „Deutsches Waldidyll" für kleines Orchester nach Worten Timm Krögers beendet.

— Die Alpensymphonie von *R. Strauß* ist nun allen Schwierigkeiten zum Trotze in der Carnegie-Hall in *New York* unter Leitung von *Joseph Stransky* durch die Philharmonische Gesellschaft aufgeführt worden.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Am 18. Januar verunglückte auf der Fahrt von Berlin nach Hamburg der hochbegabte *Paul Goldschmidt*. Er starb im Lazarett von Friesack. Der am 7. Mai 1882 in Frankfurt a. M. geborene Künstler war Schüler Leschetizkys in Wien, erfuhr aber durch Artur Schnabel die letzte und höchste Ausbildung. Rastlos fleißig, vom reinsten Wollen beseelt, ein Mensch von hoher Bildung und ein Künstler von großer Feinnervigkeit, zählte Paul Goldschmidt zu unseren ersten Pianisten.

— In *Frankfurt a. M.* verschied der einst als Oratorientenor hochgeschätzte Tenorist *Heinrich Hormann* im Alter von 68 Jahren.

— Der Klavierpädagoge *Bruno Gortatowski* ist, 60 Jahre alt, in Berlin gestorben. Er war geborener Ostpreuße, lebte lange Jahre in Nordamerika, wo er zahlreiche Konzerte gab und teils in San Franzisko, teils in New York als Klavierlehrer tätig war. In den letzten Jahren arbeitete er mit Teresa Carreño auf pädagogischem Gebiete zusammen.

— Der langjährige Leiter der Bühnenmusik am Kgl. Schauspielhause in *Dresden*, *Otto Drache*, ist vor kurzem gestorben.

— *Hans Chemin-Petit*, ehemaliger altenburgischer Hofopernkapellmeister, verstarb in Potsdam an den Folgen eines Unfalls. Chemin-Petit ist Komponist der Opern „Der Goldregen", „Hans Jürge" und der Operetten „Der Schweinehirt" und „Der liebe Augustin".

— *Karl Nußbaumer*, Lehrer an der Musikschule in *Innsbruck*, ist auf dem italienischen Kriegsschauplatze gefallen.

— Der einst gefeierte Pianist *José Manuel Jimenez-Berroa* der in Hamburg mehr als 25 Jahre als Konzertspieler und Klavierpädagoge tätig war, ist dort am 15. Januar nach längerem schweren Leiden verschieden. Er war zu Trinidad auf Kuba geboren.

— In Montana, wo er Erholung suchte, starb am 4. Februar der Berner Musiklehrer und Organist *Christian Joss* im Alter von 36 Jahren.

— Aus *Bremen* wird der Tod *Mabel Seytons* gemeldet. Von Geburt Engländerin, kam sie in jungen Jahren nach Deutsch-

land, wo sie ihre Ausbildung durch Raff und Bülow in Frankfurt und durch Leschetizky in Wien erhielt. Die ausgezeichnete Pianistin und Organistin (an der Horner-Kirche in Bremen) hinterläßt im Bremer Musikleben eine fühlbare Lücke.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— An der Volksoper in *Budapest* gelangte ein „Der Golem“ (natürlich mußte das jetzt kommen. Die Schriftl.) betiteltes Singspiel, dessen Inhalt die Prager Sage vom Golem bildet, zur Uraufführung. Die Musik wurde von *Eugen Virany* nach alten hebräischen Motiven (? Die Schriftl.) zusammengestellt; das Werk hatte einen starken äußeren Erfolg.

— Das Burgtheater in *Wien* plant die Aufführung der neuen *Faust-Bearbeitung* von *Felix v. Weingartner*.

— *Oskar Straus'* neues Werk „Nachtfalter“ soll demnächst am Ronacher Theater (Wien) zur Erstaufführung kommen.

— Die Uraufführung von *Hugo Kauns* dreiaktiger Oper „*Sappho*“ erwarb das Stadttheater in Leipzig.

— „Les quatre journées“, lyrische Oper in vier Akten und fünf Bildern nach Zola, Dichtung und Musik von *Alfred Bruneau*, erlebte kürzlich an der „Opéra-Comique“ in Paris ihre Erstaufführung.

— Von *Ewald G. Siegert* in Chemnitz kam ein kleines „Requiem für unsere Gefallenen“ (Männerchor, Sopran, Bariton, Orgel und Orchester) zur erfolgreichen Uraufführung.

— In *Dresden* brachte Ludwig Rüth mit dem Philharmonischen Orchester ein neues Werk des Wieners *Ferdinand Scherber*, „Carneval“, symphonisches Scherzo für großes Orchester, zur deutschen Uraufführung. Das Publikum spendete stürmischen Beifall.

— Ein Violinkonzert von *August Weveler* wurde in *Kottbus* durch den früheren Schweriner Hofkonzertmeister *Alfred Meyer* zur Uraufführung gebracht. Die Kritik spricht sich sehr anerkennend über Werk und Spiel aus.

— In *Weimar* erlebte die erste Symphonie in c moll von *Richard Wetz* unter Peter Raabe ihre erfolgreiche Uraufführung.

— In Berlin brachte Weingartner mit den Philharmonikern eine Orchester-Serenade (Op. 48) von *Heinr. Noren* zur ersten Aufführung. Glänzend gemachte, aber seelenlose Musik sagt ein Teil der Kritik.

— Im 6. Symphonieabend des Berliner Blüthner-Orchesters gelangte eine Symphonie in a moll von *W. Ed. von Fielitz* zur Uraufführung.

— Ein neues *Offertorium* „Tui sunt coeli“ vom Domkapellmeister *Joseph Scheel* kam in *St. Gallen* erstmalig zu Gehör.

— Eine neue *Messe* von *Franz Neuhofer* hat im neuen Dom in *Linz* ihre Uraufführung gefunden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Am 6. Februar waren 100 Jahre verflossen, seit *August Kindermann* in Potsdam geboren wurde. Der Sohn eines armen Webers wurde Gehilfe in einer Buchhandlung, aber seine herrliche Stimme blieb nicht lange verborgen. So gelangte Kindermann in den Chor der Berliner Hofoper und erregte die Beachtung Spontinis, der ihm bald eine Solorolle anvertraute. Seine Laufbahn war damit gesichert. Später wirkte Kindermann als zweiter Bassist in Leipzig. Hier lernte er Albert Lortzing kennen, der für ihn die Rollen des Hans Sachs und des Grafen Eberhard schrieb. Als Kindermann im Begriffe war, nach Wien an die Hofoper zu gehen, machte Franz Lachner seine Bekanntschaft, bewog ihn zu einem Gastspiele in München und wußte ihn in der Folge für die Stadt zu gewinnen. Kindermann war als hochangesehener Künstler bis zum Jahre 1887 tätig. Er starb am 6. März 1891. Im Grunde seines Herzens Anhänger der Klassiker, war Kindermann doch namentlich auch in den großen Rollen Wagnerscher Werke hervorragend. In „Rheingold“ und „Walküre“ sang er 1869 und 70 den Wotan. Sein Figaro und Pizarro werden jedem Hörer unvergeßlich bleiben. Seine Kinder wandten sich alle der Künstlerlaufbahn zu. Zu höchstem Ruhme gelangte seine Tochter *Hedwig Reicher-Kindermann*. Eine bedeutende Sängerin war auch Frau *v. Tetmayer-Kindermann*, eine jüngere Tochter des Sängers.

— Vor 100 Jahren, am 22. Februar 1817, wurde der Komponist *Niels W. Gade* zu Kopenhagen als Sohn eines Instrumentenbauers geboren. Er wurde zuerst Mitglied der Hofkapelle in Kopenhagen als Geiger und erregte die Aufmerksamkeit der Musikwelt durch seine preisgekrönte Ouvertüre „Nachklänge an Ossian“. 1843 ging er nach *Leipzig*, wo er mit Mendelssohn und Schumann Freundschaft schloß und 1844—46 neben Mendelssohn Dirigent der Gewandhauskonzerte war; nach Mendelssohns Tode (1847) wurde er dessen Nachfolger, kehrte jedoch 1848 bei Ausbruch des Schleswig-Holsteinischen Krieges nach Kopenhagen zurück, wo er die Direktion der Konzerte des Kopenhagener Musikvereins und eine Anstellung als Organist erhielt. Er wurde mit dem Titel eines Professors ausgezeichnet und von der Universität Kopenhagen zum Ehrendoktor ernannt. Von seinen Werken sind außer der oben erwähnten Ouvertüre nur noch seine Novelletten verbreitet. *H. M.*

— Ein Klavierstück von *Beethoven* veröffentlicht der „Merker“ in der Notenbeilage seines ersten Januarheftes. Theodor v. Frimmel hat es in der um 1820 erschienenen Starkschen Klavierschule aufgefunden. Beethovens Mitarbeiterschaft an diesem Unterrichtswerk war bekannt, man wußte, daß der Meister einige Bagatellen aus Werk 119 beigesteuert hat, das von Frimmel wieder entdeckte Stück ist der Musikforschung aber bisher entgangen.

— Professor *O. Clemen* aus Zwickau hat in *Mitau* ein Rondo von *K. Ph. Em. Bach* aufgefunden, das dieser beim Verkaufe seines Silbermannschen Klavieres an einen Freiherrn v. Groothus schrieb, um seinen Schmerz über den Verlust des ihm liebgewordenen Instrumentes auszudrücken. Der Freiherr antwortete mit einem anderen Rondo. . . . Ganz 18. Jahrhundert! Die beiden Stücke sind im Verlage der Offizin Steffenhagen in Mitau herausgekommen.

— In der katholischen Hofkirche in *Dresden* kommen in diesem Winter u. a. folgende Werke mit Orchester zur Aufführung: Beethoven, Messe (C dur), Cherubini, Requiem (c moll), Ad. Joh. Hasse, Messe (d moll), Te deum; Haydn, Messe (C dur); Liszt, Ungarische Krönungsmesse; Mozart, Messe (B dur, C dur), Requiem; J. G. Naumann, Messe (A dur); Karl Pembaur, Messen in F dur und G dur; K. G. Reissiger, Messen in As dur, h moll, a moll; Jos. Schubert, Messe (e moll); Fr. Schubert, Messe (Es dur); Joseph Schuster, Messe (G dur); K. M. v. Weber, Messe (Es dur). Diese Werke gelangen unter Leitung *K. Pembaurs* durch die Kgl. Kapelle und Solisten der Hofoper, den Hofkirchenchor und die Kapellknaben zur Ausführung.

— Frau *Popelka* hinterließ dem *Salzburger Mozarteum* ihre Villa in Prag-Smichow, in der Mozart den „Don Juan“ vollendete.

— Die von *Richard Strauß* begründete Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen: „*Die Musik*“ ist, nach Uebergang an den Verlag von C. F. W. Siegels Musikalienhandlung (R. Linnemann) in Leipzig, zunächst um einen Doppelband 33/34 „Die moderne Kunst und Richard Strauß“ von Prof. Dr. *Oscar Bie* erweitert worden. Die Sammlung wird von dem neuen Herausgeber Prof. Dr. *Artur Seidl* fortgeführt werden.

— Das Komitee (ein deutsches Wort gibt's wohl dafür nicht?) für Volkshochschulkurse und Volksunterhaltung in *Jena* hat die Dresdener Hofoper gewonnen, um — Rossinis „Barbier“ zur Aufführung zu bringen. „Ehrt eure deutschen Meister!“

— *Französische Anschauungen.* Ein von Pierre Lalo unterzeichneter Musikbericht des Temps vom 22. Januar ds. Js. ereifert sich heftig gegen die angebliche abfällige Beurteilung, welche die moderne französische Musik in Deutschland finden soll. Bekanntlich leiden wir Deutschen eher an allem möglichen, nur nicht an der Minderschätzung ausländischer Kunst gegenüber unserer eigenen. Deshalb erscheint dieser Vorwurf des Franzosen, der sich übrigens auf den Brief eines „Amsterdamer Korrespondenten“ stützt, einigermaßen verwunderlich. In diesem Briefe heißt es unter anderem wörtlich: Während der vier Jahre, welche ich in Berlin verlebt habe, versäumte ich kein einziges Konzert der Kgl. Kapelle unter Leitung von *Richard Strauß*. Wenn mich mein Gedächtnis nicht täuscht, so hat man da nur ein einziges Mal das Werk eines lebenden Franzosen gespielt: die „Variationen d'Istar“ von d'Indy. In den Konzerten der Philharmonie unter Nikisch — nichts! Für Nikisch hört die französische Musik mit Berlioz auf. Einige Monate vor dem Kriege veranstaltete eine deutsch-französische Gesellschaft, zweifellos in bester Absicht, aber ohne Geschick und Verständnis, eine „Saint-Saëns-Feier“. Der Meister war selbst erschienen und wirkte als Dirigent, Virtuose und Begleiter. Die Presse blieb eiskalt, obwohl ihr „von allerhöchster Stelle“ aus Liebenswürdigkeit anempfohlen worden war. Einige Tage später wurde im Berliner Opernhause „Samson“ gegeben, aber derart zusammengestrichen, daß Herr Saint-Saëns es ablehnte, der Vorstellung beizuwohnen. Das ist alles, was innerhalb vier Jahren in Berlin für französische Orchester- und Opernmusik geschehen ist. — Mit der Kammermusik steht es nicht besser“ usw. usw. Auch dazu führt der Schreiber himmelschreiende Beispiele für die deutsche Barbarei an. Da wirkt es nun sehr erheiternd und für die Glaubwürdigkeit des Amsterdamer Korrespondenten bezeichnend, daß gegen seine Jeremiade über unsere brutale Verständnislosigkeit Herr *Saint-Saëns* selber das Wort ergreift und mit einem Schreiben an die Schriftleitung des Blattes am 23. Januar im Temps folgendermaßen die Partei der angegriffenen bösen Deutschen ergreift: „Geehrter Herr Direktor! Man werfe mir keine Ueber-Zartheit Deutschland gegenüber vor; aber man muß jedermann Gerechtigkeit zukommen lassen. Bei dem in Frage kommenden Konzerte der Philharmonie, zu welchem ich aufgefordert worden war, mag die Presse „eiskalt“ geblieben sein. Das weiß ich nicht.

Aber das Publikum war höchst begeistert, wofür ich Ihnen Beispiele anführen könnte. Was den „Samson" im Opernhause betrifft, so erlaubte man sich dort allerdings Striche, welche ich persönlich nicht zugelassen haben würde. Doch ließ der Dirigent die ausgelassenen Partien wieder herstellen, und 14 Tage später leitete ich selbst eine tadellose Aufführung, die wirklich bewunderungswürdig war. Beim Schlusse des Theaters zeigte sich eine merkwürdige Erscheinung: Während das ganze Haus von den Logen bis zur Galerie noch vom Publikum gefüllt war, welches nicht aufhören wollte, Beifall zu klatschen, leerte sich das Parterre wie mit einem Zauberschlage: es blieb nicht ein einziger Zuhörer zurück! Mit dem Ausdrucke ergebenster Hochachtung C. Saint-Saëns." — Hoffen wir, daß das endlich durchbrechende Gerechtigkeitsgefühl des französischen Komponisten, der sich über eine Zurücksetzung in Deutschland wirklich nicht beklagen kann, von Dauer sei! — In der Folge seiner Auslassungen tischt der oben zitierte Amsterdamer Korrespondent noch einige persönliche „Erinnerungen" an *Richard Strauß* und *Max Reger* auf, die der Pikanterie nicht entbehren. Er erzählt: „Letzten Winter kam Richard Strauß nach Amsterdam, von Willem Mengelberg eingeladen, um dort seine Alpensymphonie zu dirigieren. Bei der ersten Probe klopfte der Meister ab und sagte gemütlich: „Es scheint mir, meine Herren, als spielten Sie fast alle auf deutschen Instrumenten. Das ist ein Mißgriff! Sie müssen französische Instrumente spielen, die sind viel besser! Aber, sehen Sie, das dürfte ich jetzt in Deutschland nicht sagen: man würde mich durchhauen." — Einige Zeit nachher, im gleichen Winter, kam Max Reger, um eines seiner schwerfälligen Variationenwerke aufzuführen, in denen so viele Noten sind und so wenig Musik steckt. Es war einen Monat vor seinem Tode. Man fragte ihn, bei holländischen Freunden, warum denn auch er jenen Aufruf „der 93 führenden Geister" seinerzeit mitunterzeichnet habe. Er erwiderte ungeniert: „Sehen Sie, das kam so: Bei Beginn des Krieges waren wir alle verrückt! Wir glaubten das tun zu müssen, um den ‚Deutschen Geist' zu zeigen. Ach, könnte man das wieder rückgängig machen!" „Aber Strauß hat dessenungeachtet nicht unterzeichnet?" warf man ein. „Ja, Strauß, das ist ein Schlaumeier. Der denkt an seine Tantiemen in London, Paris und Moskau!" — Hieran anschließend ergeht sich der Briefschreiber des weiteren in geschmackloser und gehässiger Weise gegen den toten deutschen Musiker (Reger), der ihm mit seiner „dickflüssigen Musik", „seiner aufgeschwemmten Figur eines alkoholischen Beckmesser" (!) und seiner „schauderhaften Fruchtbarkeit" als die wahre Verkörperung des Deutschlands erscheint, das sich so verachtungsvoll zeigt gegen „die üppige und reizvolle Kraft der heutigen französischen Musik". *O. S., Heidelberg.*

* * *

Neue Bücher.

Max Hehemann: *Max Reger.* Zweite ergänzte Auflage (München, R. Piper u. Co., Verlag). Preis M. 4.50. Die restlose Betätigung einer nimmermüden Schaffenskraft kann ein literarisches Denkmal nur in der Betrachtung der Werke finden, die sich aus ihr für die Nachwelt in festgefügte Formen herauskristallisiert haben. Darum lautet der Untertitel des Buches: ein Leben in Musik und nicht Biographie. Das äußere Leben und Erleben Regers wird nur so weit berücksichtigt, als es notwendig ist. Mensch und Künstler geben die charakterologische Ergänzung zu seinem Werk. Reger wird ein Typus des musikalischen Menschen unserer Zeit genannt. Er ist der subjektivste, insofern er ganz versonnen, in sich gekehrt ist. Kein großer Zeitinhalt beflügelte sein Schaffen, wie der Verfasser meint. Wichtiger erscheint sein Hinweis auf die Stellung des Meisters zu der ihm vorangegangenen musikalisch-literarischen Entwicklung, der gegenüber er, die stärkste absolut musikalische Begabung, eine Ergänzung und eine Reaktion darstellt. Hehemann ist in seiner Arbeit von der starken Subjektivität erfüllt, mit der die Begeisterung einzig ihrem Stoff gerecht werden kann. Er paart sie aber vollständig mit dem klaren Blick, der den Horizont eines jeden Weltbildes erfaßt. Somit gibt er eine wahrhaft kritische Einführung, wie sie sein soll. Niemals stellt er Behauptungen auf, stets Tatsachen, niemals propagiert er irgendwelche Richtungen, sondern er vergleicht kulturgeschichtliche Erscheinungen. Mit bemerkenswert sicherem Urteil greift er aus den verschiedenartigsten Kompositionsgebieten, auf denen sich Reger betätigt, die für ihn in seiner Geschlossenheit und seiner Entwicklung charakteristischsten Werke heraus und analysiert sie in großen Zügen musikalisch und allgemein. Die zahlreichen Notenbeispiele ergänzen sich als Anschauungsmaterial auch untereinander vortrefflich. Er nennt das Buch bescheidentlich eine Studie. Es enthält aber schon die Prolegomena zu der in Aussicht gestellten „Würdigung Regers im breiten Rahmen allgemeiner künstlerischer Beziehungen und Probleme, die sich mit einer tiefer ins Technische gehenden Behandlung vereinen soll". Gleichviel ob es jetzt schon ausführlicher auf Einzelheiten eingehe oder nicht, das Wesentliche und Erfreuliche an dem Buch ist die Einheitlichkeit der Geistesbildung, die es diktiert hat. Es gehört zu den glücklichen Erzeugnissen, die den Musiker lebhaft interessieren, zum Denken anregen können, die aber weder rein fachlich noch unumgrenzt populär geschrieben sind. Es liegt dies nicht nur in der Sachkenntnis, die aus ihm spricht, begründet, sondern vor allem in der Lebendigkeit der Beziehungen, denen man auf Schritt und Tritt begegnet. Das Gebiet des Abstrakten, das sich für viele Laien mit dem Begriff der reinen Musik, der Moderne und Reger nun gar verbindet, das ist hier völlig vermieden. Aus diesen Gründen wird die Schrift dem Besten beigezählt werden dürfen, was über Reger bisher geschrieben worden ist. Die beigegebenen vier Bilder, zwei Aufnahmen der Seffnerschen Totenmaske, eine charakteristische Zeichnung von W. v. Beckerath und eine bekannte Photographie, das Faksimile einer Partiturseite und eine Liedbeilage (Die Aeolsharfe) vervollständigen wesentlich die schöne und geschmackvolle Ausstattung, die dem bekannten Verlag alle Ehre macht. Die erste Auflage wurde somit auch äußerlich ganz bedeutend überholt. *Willi Gloeckner.*

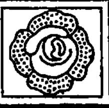
Mayer-Mahrs Technik des Klavierspiels, in drei Bänden von je vier Heften bei N. Simrock erschienen, ist ein Lehrgang der Klavierspieltechnik, welcher, sorgfältig nach Schwierigkeitsgraden geordnet, für jeden derselben vorbereitende und einleitende Uebungen und im Anschluß daran Etüden, Beispiele aus Klavierwerken etc. bringt. Das Werk setzt an der untersten Elementarstufe ein und begleitet bis zur Konzertreife. Das Verdienst einer Arbeit, die gleich der vorliegenden keine persönliche Beisteuer des Autors enthält, kann zunächst in der Wahl, der pädagogisch sinnvollen Aneinanderreihung des Materials und schließlich im Tempo des Fortschritts zum Schwierigeren gesucht werden. Die Wahl ist trefflich und reich; an 40 Autoren steuern zum Werke bei, das neben den „Unsterblichen" der Etüdenmeister auch die Halbvergessenen und selbst minder Bedeutenden in an sich wertvollen Materialien ebenso berücksichtigt, wie jene, die das Klavierspiel auf die höchste Höhe gefördert haben. Die Verteilung des Materials beruht auf einer sehr sorgfältigen Untergliederung der technischen Gruppen, wie „Akkorde", „Verzierungen", „Staccati" in Schwierigkeitsgraden, die sich nie unmittelbar folgen, sondern durch entsprechende Stufen anderer Gruppen zeitweilig abgelöst werden. Die Kunst des „Untersatzes" erscheint beispielsweise in neun Steigerungen. So erreicht Mayer-Mahr die im Unterricht so fördersame Abwechslung, vermeidet die Trockenheit des Lehrgangs, verhütet, daß der Schüler zuweilen „am Berg" stehe und bewahrt gleichwohl das rechte „Vorwärts". Die Erfahrung, daß eine technische Studie indirekt eine ganz anders geartete fördere (manchmal gelingt ein Triller besser nach vorgängigen Spannungsübungen), ebenso die, daß der Schüler beim Wiederangriff einer Gruppe sich meist „gewachsener fühlt", wogegen er angesichts stets derselben Wegsteile erlahmt, sind hier Praxis geworden. Das Tempo des Studiengangs hat gleichfalls unseren Beifall. Gerade auf Sicherung der Elementargrundlagen verwendet der Autor weit mehr Raum und Sorgfalt als man gewohnt ist in Werken zu finden, die letzten Endes den Erwerb der Konzertvirtuosität anstreben. Erst nach der hundertsten Seite tritt der Fingerwechsel auf der Taste ein, und die so schwierigen Uebungen mit vier wechselnden Stützfingern stehen hier am richtigen Platze und werden keiner Hand zugemutet, die alle Knöchel eindrückt, um es mit Müh' und Schweiß „recht zu machen". Wie das Vorwort (6 Zeilen für 3 Bände) sind auch die zahlreichen Anmerkungen (Hinweise auf Parallelstudien, Vorschläge von Varianten, um aus den Uebungen das Maximum von Nutzen herauszuholen u. ä.) ebenso kurz wie gut. Mayer-Mahrs Studienwerk erscheint uns als ein aus sicheren Unterrichtserfahrungen erwachsenes, im Ganzen wie Einzelnen sorgfältig erwogenes Kompendium, das, natürlich in Verbindung mit den entsprechenden außertechnischen Studien, dem Lehrer manches suchende Kopfzerbrechen, dem minder Erfahrenen manche Irrtümer des technischen Lehrgangs ersparen kann. *W. B.*

Zur gefl. Beachtung! **Wir bitten die Bezieher unserer Zeitschrift freundlich, im Falle nicht rechtzeitigen Eintreffens des einen oder anderen Heftes versichert zu sein, daß wir an solchen Verzögerungen keine Schuld tragen, diese vielmehr auf von uns nicht zu beeinflussende Umstände, insbesondere Störungen im Bahnversand, zurückzuführen sind. Es sind auf diese Weise während des Krieges schon Verspätungen bis zu zwei und sogar drei Wochen entstanden.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Fortsetzung.)

Die arme Frau weinte still in sich hinein, aber ihr Sohn sah es doch.

„Siehst du, das — gerade das bringt mich um," stöhnte er, „ich kann deine Tränen nicht sehen." Und sie trocknete sie und saß starr und stumm an seinem Bett. Da wendete sich Ralph an die Wand. Den ganzen Tag währte das, er sprach kein Wort und nahm, nur durch die Energie seines Dieners bezwungen, etwas Nahrung zu sich. Gegen Abend schlief er ein. Auch die erschöpfte Baronin schlummerte ein wenig. In der Nacht tobte er in wilden Phantasien, wollte sich zum Bett herausstürzen und es bedurfte der eisernen Kräfte des Pflegers, ihn zurückzuhalten.

Der Morgen graute weich und lind. Da schien der Kranke sich etwas zu beruhigen; er schlief ein, lange und tief. Die Sonne stand schon hoch am Himmel, als er erwachte; sein Blick fiel auf seine Mutter.

„Siehst du, ich lebe noch," sagte er lächelnd und seine Stimme klang natürlich. Zitternd trat sie näher. „Sei mir nicht böse — aber du kannst ja nicht wissen, wie mir zu Mute ist."

„Ich habe dir niemals gezürnt," sagte sie tonlos und küßte seine blasse Stirn. Sein Diener kam und brachte ihm Milch.

„Bestellen Sie mir einen Wagen; ich will nach dem Leccosee fahren."

Endert prallte zurück. „Das ist zu viel, Herr Baron."

„Einerlei, die paar Tage, die ich noch zu leben habe, werde ich so verbringen, wie es mir paßt." In seinem Ton lag etwas, das keinen Widerspruch zuließ. So wurde ein Wagen bestellt; der Liegestuhl und die Tropfen mit genommen. Ralph hatte sich noch Briefbogen und seinen Tintenfederhalter eingesteckt; die beiden anderen ließen ihn schweigend gewähren, und sie machten sich auf den Weg.

Die Fahrt schien ihm nicht schlecht zu bekommen. Im Garten der Villa Giulia suchten sie einen sonnigen Platz für seinen Liegestuhl und betteten ihn auf seine weichen Kissen.

„Jetzt verlaßt mich," gebot er, „und holt mich erst, wenn es Zeit ist heimzufahren."

Die Blüten im Garten dufteten leise und das ernste verträumte Lächeln lag wieder auf dem Leccosee, — das gleiche Lächeln lag um Ralphs Lippen, als er seine Feder herausnahm und mit fester Hand auf den Bogen schrieb:

Vermächtnis von Ralph Eschenbach an Gerda Weigert.

„Weit, weit oben im Lande der Mitternachtssonne lebte die allerschönste Prinzessin, so wundersam war ihre Schönheit, daß die Menschen andächtig vor ihr in die Kniee sanken. Aber herrlicher noch als ihr Körper war ihre Seele, die das Nordland mit den Wundern seines Reichtums ausgestattet hatte — alle Färbungen des Himmels waren in dieser Seele abgetönt, die glühendsten bis zu den zartesten, lichtesten. Der übermächtige, strahlende Glanz der ewigen Sonne spiegelte sich in ihr und in ihr barg sich auch das Geheimnis der schwermütigen Fjorde! Weil aber die Lebenden von dem Licht einer solchen Seele geblendet worden wären, denn ihre Armseligkeit ist derartiges nicht gewöhnt, umhüllte ihr Genius sie mit den Schleiern des Märchens, dieselbe vor der Dumpfheit des Alltags zu schützen: so bot sich der Menschheit nur die Pracht ihres Aeußeren, ihr unsäglicher Liebreiz, ihre große Güte und das war mehr als genug. —

Die Prinzessin wuchs auf in Frohmut, gedieh und wurde herrlich wie eine Traumblume! Und der Norden schenkte ihr seine Lieder, diese Lieder spielte sie auf der Laute und sang dazu, wenn ihre Seele so voll war, daß sie die dürre Alltagssprache nicht zu sprechen vermochte. So vergingen die Tage bis sie zur Jungfrau erblüht war. Da kam ein Fremdling, sah die Prinzessin und begehrte sie. Sie folgte ihm hinüber in sein Land und seine Liebe ward wie fruchtbares Erdreich, in welchem sie gedieh und sich zur schönsten Blüte entfaltete.

Zur selben Zeit lebte ein kranker Prinz, der aber gesund war an Geist und Herz und angenehm anzusehen. Lauter und schönheitsdurstig war seine Seele, und als sie der Seele der Prinzessin begegnete, sprangen Funken über und sie entzündeten sich aneinander. Also ist es in der Welt, eine Seele wird niemals für sich allein geschaffen, sie hat ihr Widerpart, irgendwo ist es auf der Erde, wenn sie es auch nicht findet; und können sich die Seelen nicht vereinen, so werden wiederum funkelnde Tropfen aus dem Becher des Glückes umsonst vergossen. —

Sie fühlten, daß sie zu einander gehörten, die Nordlandprinzessin und der junge fremde Prinz. Die Prinzessin jedoch wehrte sich standhaft, um ihrem Gemahl die Treue zu wahren. Der Prinz hingegen begehrte, daß sie beide ihrer Urbestimmung folgen sollten — da bezwang er die Prinzessin, riß sie an sich und ihre Seelen versanken ineinander. Nachdem große Stürme über sie gekommen waren, kam das rauschende Glück und hernach ein Schweigen, bis die Klage der Schuld sich erhob. Erst klang es wie Wimmern von kranken Kindern, dann wie das Aechzen des Baumes im Winde der Nacht und dann wie das laute Gebrüll der wütenden Wogen. Da schauderten sie bis in das tiefinnerste Mark ihres Wesens getroffen von der Wucht ihrer Schuld. Die Pein schlängelte sich an sie, sie zu martern. —

Der fremde Prinz trug nun auch den Keim des Todes in sich, die Prinzessin mußte dahinsiechen und starb unter den fürchterlichsten Qualen und Selbstvorwürfen. Da gingen ihm die Augen auf — im wildesten Schmerz stellte er sich dem trostlosen, nichtsahnenden Gemahl der Prinzessin. Der Gramgebeugte geißelte ihn verzweiflungsvoll mit seiner Verachtung und seinem Grimm. Und der Prinz wollte sterben, aber der Tod kam nur langsam.

Zu der Zeit lebte auch ein Mädchen, schlank und weiß, das liebte den schönen kranken Prinzen mit der ganzen Kraft seines unschuldsreinen Herzens: der Prinz aber sah, daß ihre Seelen nicht für einander geschaffen waren. Da widerstrebte es ihm, denn das Mädchen war ein armes, gequältes Menschenkind, das schwer an seiner eigenen Lebenslast zu tragen hatte.

Nach dem Tode seiner Prinzessin kam das Mädchen, ihn zu trösten, da fürchtete sich der Prinz und wies es ab; das Mädchen ging von ihm, wurde auf das Krankenbett geworfen und lag schwer darnieder: der Prinz aber verging vor Reue ob seiner Barschheit, die wie Rauhreif auf die weiße Seele gefallen war. Er konnte die todtraurigen Augen des zurückgewiesenen Mädchens nimmer vergessen, sie verfolgten ihn, wo er auch hinging! In fremden Landen suchte er Ruhe und fand sie nicht! Eines Tages kam ihm die Kunde, daß das Mädchen genesen sollte, da keimte in seinem Herzen ein Entschluß, und als er fühlte, daß der Tod sich ihm nahte, ward der Entschluß reif und er führte ihn aus. Er, der Todgeweihte, der jenseits von allem stand, wollte ihr von dieser höheren Warte aus, Trost zusprechen.

Und er sagte also: du armes Kind, laß dir von keinen Nichtigkeiten Drangsal bereiten! Du sollst heiter werden, dich an deinem gesunden Körper freuen; du weißt nicht, wie köstlich das einfache, nackte Leben ist. Wie schön es ist, überhaupt nur zu sein, wenn man gesund ist und du bist gesund, du mußt danach trachten, deine Seele stark und froh zu machen.

Sei glücklich, daß unsere Schicksalsfäden nicht ineinander verschlungen waren. Ich hätte dich in den Abgrund, in die Tiefe gezogen, daher ist meine Reue dir gegenüber nicht so groß, wie sie sein könnte! Zu deinem Besten habe ich dich verwundet. Mich indessen vernichtet mein Mord und mein Blut rinnt tropfenweise von mir. —

So sprach der Prinz und bettete sich unter Mandelbäumen und anderen blühenden Sträuchern, um zu sterben, — vor ihm lächelte sinnend ein tiefer See, und sinnend stand am See der Knabe mit der umgekehrten Fackel und harrte seiner. Staunend blickte der Prinz ihn an: „Ich kenne dich, ich schaute dein Antlitz schon einmal," sprach er. Da lächelte der ernste Knabe: „Wohl schautest du mich: in der süßesten Stunde deines Lebens stand ich vor dir und du hieltest mich für Amor." Und den Prinzen überkam ein großes Zittern, er sah noch, wie vom Apfelbaum der Blütenschnee lautlos fiel, wie die Cypressen unheimlich still und dunkel im Hintergrund standen, fühlte, wie stark und berauschend der Magnolienbaum duftete, — und der sinkende Tag verschimmerte leise . . . da rieselte es warm aus seinem Munde, das war sein Herzblut — heiß und rot, Tropfen für Tropfen gab er her als Sühne für seine Schuld, — und es nachtete vollends — der Knabe hatte mit der Fackel die Erde berührt . . .

Nachdem Ralph dieses fest und deutlich aufgeschrieben hatte, steckte er es in einen Umschlag, klebte es zu und adressierte es an Gerda, dann rief er. Sofort fanden sich Mutter und Pfleger ein.

„Ich bin müde, wir wollen nach Hause," sagte er. Sorgsam nahm ihn der treue Endert in seine Arme und trug ihn bis in den Wagen. Wortlos fuhren sie heimwärts. Ueber dem See war ein leichter blauer Dunst aufgestiegen.

„Eine Schuld habe ich jetzt halbwegs gesühnt," sagte er am Abend zu seiner Mutter, während er das Kuvert an Gerda zusiegelte. Sie wagte ihn nicht nach einer anderen Schuld zu fragen, um ihn nicht aufzuregen, trotzdem es ihr fast das Herz abdrückte.

„Du fragst mich ja gar nicht, um was es sich handelt."

„Ich nehme an, du würdest es mir sagen, wenn es dich danach verlangte."

„Das ist wahr." Er versank wieder in Nachdenken, und die Baronin schwieg auch.

Plötzlich hob er den Kopf. „Du bist mir doch nicht böse?"

„Ich war dir nie böse, mein Sohn."

„Ich weiß, ich bin manchmal unwirsch gewesen, weil es mich für dich so unglücklich machte, dich hier zu haben — es muß traurig sein, jemanden leiden zu sehen . . ."

„Mein Ralph — —", weiter vermochte sie nicht zu sagen. Die Nacht war ruhiger und am nächsten Morgen sah er etwas besser aus; es war wieder ein wolkenlos blauer Tag, wie es sie in dieser Jahreszeit nur in jenen Gegenden gibt, zauberisch schön war die Welt hier, alles ein Blühen, ein goldrosiger Duft in der blauen Vormittagsstille und in diesem italienischen Frühling lag der sterbende Jüngling. Das Herz der Mutter krampfte sich zusammen, aber sie ließ sich nichts merken und lächelte ihn an.

Und Ralph sagte: „Es ist so seltsam, ich kann mir gar nicht vorstellen, daß ich morgen oder übermorgen nicht mehr sein werde — so stark ist sogar mein armseliges bißchen Leben."

„Es geht dir aber heute besser" — mehr vermochte seine Mutter nicht zu sagen.

„Das will bei mir nichts heißen, bei meiner Krankheit, meine ich; so wohl wie heute habe ich mich schon lange nicht gefühlt; ich fürchte, das ist ein schlechtes Zeichen." Er sah an ihrem Gesicht, daß sie zusammengefahren sein mußte. „Ich will dich nicht erschrecken, ich will dich nur vorbereiten, in meinem Leben tat ich dir schon Leids genug, gut kann ich es nicht mehr machen, aber meine Absicht war nie böse." — „Ich weiß es, ich weiß es."

„Mutter, willst du etwas für mich tun?" — „Alles."

„Wenn ich gestorben bin, werden die Anzeigen verschickt. Die Adressen von meinen Freunden, die du nicht kennst, wirst du alle sorgfältig aufgeschrieben finden, dabei liegt ein versiegelter Brief an ein Fräulein Weigert. Diesen Brief mußt du ohne Anzeige abschicken. Ferner ist da ein Dr. Fellner in Leipzig, dem sollst du schreiben: dessen Frau habe ich auf dem Gewissen." Die Baronin zuckte zusammen, fast unmerklich, so groß war ihr Schreck, aber er sah es doch. „Meine Liebe zu ihr war unbezwinglich. Sie starb. Bitte, zeige diesem Mann schriftlich mein Ableben an, sage ihm, daß ich keine Verzeihung zu erhoffen hätte, ich wüßte wohl, daß es unmöglich wäre. Indessen sei sein Wille geschehen: ich wäre langsam gestorben und zwar unter den herbsten Qualen der Selbstvorwürfe; stündlich, ja, in jeder Minute hätte ich an meine Sünde gedacht und sie bitter bereut. — Willst du das für mich tun, Mutter?"

Sie nickte nur und schlang ihren Arm um ihn: „Mein armes Kind, wie schwer mußt du gelitten haben."

Er legte seinen Kopf auf ihre Schulter und sah ihr tief in die Augen: „Wenn ich nach meiner Schuld krank geworden wäre, so hätte ich es als eine Art Vergeltung angesehen, aber ich mußte schon leiden. — Ach Mutter, muß man wirklich leben, um sich so unsäglich zu quälen?"

Sie wußte darauf keine Antwort und schloß ihn nur noch fest in die Arme.

„Ich bin sehr müde," sagte er nach einer Weile. Dann schlief er ein. Als er am Nachmittag erwachte, kam kein Wort mehr über seine Lippen, das rätselhafte Lächeln war wie ausgelöscht. Mutter, Arzt und Pfleger umstanden sein Lager — er verging, still und unmerklich, wie ein blasser Tag in der Dämmerung verrinnt. (Schluß folgt.)



Klaviermusik in neuer Ausgabe.

Gesammelte Werke für Klavier zu zwei Händen von **Franz Liszt**. Herausgegeben von *Ign. Friedman*. Ausgabe in 12 Heften. (Universal-Edition A.-G. Leipzig-Wien. Preis jedes Heftes 2.50 M.) Durch die Freigabe von Franz Liszts Werken ist ein Wettlaufen der verschiedenen Verlage möglich geworden, dessen vorläufiges Resultat natürlich nur darin besteht, daß jeder Klavierspieler sich in den Besitz der vielbegehrten Arbeiten des Altmeisters setzen kann, ohne seine Kasse übermäßig in Anspruch zu nehmen. Daß sich diese Gelegenheit viele Pianisten zunutze machen werden, versteht sich von selber. Möge sich der Beurteiler zu Liszt stellen, wie er wolle, daß in seinen Schöpfungen Schätze liegen, deren der ausführende Künstler niemals und unter keinen Umständen wird entraten können, wird im Ernste niemand zu bezweifeln wagen. Die vorliegende, von Ignaz Friedman mit großer Sorgfalt und Gründlichkeit besorgte, auf gutem Papiere klar gedruckte Ausgabe enthält im ersten Hefte berühmte Etüden, die für alle Zeit zum Rüstzeuge des modernen Pianisten gehören werden, haben sie auch ihre Rolle als Konzertstücke wenigstens vorläufig ausgespielt. Man kommt wenigstens zu dieser Ueberzeugung, hört man an Stelle derer, die noch zu Bülows Zeit immer wieder vorgetragen wurden, fast nur noch die Campanella und wenige andere. Vielleicht erweitern, ist erst einmal der Krieg vorüber, die Pianisten beiderlei Geschlechtes ihre Programme — was sehr zu begrüßen wäre. Die Etüden Liszts mögen dann nicht vergessen werden. Auch die Rhapsodien, die den zweiten Band bilden, nicht. Wo ist die Zeit, da wir mit ihnen zu Tode gefüttert wurden? Der Band bietet von ihnen die Nummern 1, 2, 6, 8, 9, 12—15, also immerhin so viele dieser geistvollen Arbeiten, daß mit ihrem inneren Erwerbe die künstlerische Absicht Liszts auf diesem Gebiete völlig klar werden dürfte. Das nächste Heft enthält die beiden Konzerte und die Fantasie über ungarische Volksmelodien; Heft 4—6 bieten Originalkompositionen, so die auch heute immer noch umstrittene Sonate in h moll, die beiden Legenden (St. François d'Assise und St. Fr. marchant sur les flots), die Ballade in h moll, eine Schöpfung, die mancher würde haben entbehren können, die schönen „Consolations" die „Liebesträume", die Polonaisen, Fantasie und Fuge über B-A-C-H, den Mephisto-Walzer und anderes mehr. Weitere Originalarbeiten schließen sich im 7. Hefte an, das die Petrarca-Sonette, die Canzonetta del Salvator Rosa, Venezia e Napoli u. a. m. darbietet. Im 8. Hefte finden wir die heute gleichfalls stark ins Hintertreffen geratenen Bach-Uebertragungen, Bearbeitungen, in denen Liszt Meister allerersten Ranges war, mag man auch solche Uebertragungen überhaupt grundsätzlich und aus künstlerischen Gesichtspunkten verwerfen. Auf jeden Fall stehen diese Arbeiten Liszts hoch über vielem, was aus des Meisters Schule und von anderen in der Gegenwart uns gegeben worden ist. Sie suchen in erster Linie ein möglichst treues Bild des Originales zu bieten und sind immerhin in den Grenzen des Spielbaren gehalten, was nicht auch von den anderen, indirekt auch durch Liszt beeinflußten Transkriptionen gilt. Heft 9 enthält die über Gebühr heute im öffentlichen Vortrage vernachlässigten reizvollen „Soirées de Vienne", jene Capricen über Schubertsche Tänze, die freilich nur spielen sollte, wer eine mehr als oberflächliche Ahnung davon hat, was ein Wiener Walzer in Schubertscher Fassung zu bedeuten hat. Der die letzte Stelle dieses Heftes behauptenden Wanderer-Fantasie begegnen wir in der Lisztschen Fassung verhältnismäßig oft. Daß diese das Original etwas veräußerlicht hat, brauche ich nicht besonders stark zu betonen. Wagner- und Liedübertragungen schließen sich an. Ihre Zeit ist im ganzen wohl vorüber, allein ihr ungeheurer Nutzen für das Studium liegt allzu klar auf der Hand, als daß er ausführlich begründet werden müßte. Das letzte Heft endlich bietet von den einst ungeteiltes Entzücken erregenden Opern-Paraphrasen die Ouvertüre zu „Tannhäuser", Mendelssohns Hochzeitsmarsch, Gounods Walzer aus „Faust" und Paraphrasen über „Rigoletto" und „Troubadour". — Der Preis ist ein verhältnismäßig geringer. Um 30 Mk. etwa 1000 Seiten Lisztsche Musik — ich glaube, die Franzosen und Engländer werden uns das sobald doch noch nicht nachmachen, trotz des von ihnen angekündigten Feldzuges gegen die großen deutschen und österreichischen Verlagsanstalten.

W. Nagel.

Neue Violinmusik.

Hermann Grabner: Konzert im alten Stil für drei Violinen. Partitur 2 M., Stimmen 1.50 M. (Stuttgart, Carl Grüninger.) Was man trotz äußerster Beschränkung der Mittel zu sagen vermag, zeigt da einer. Eine musikalische Form in ihrer primitivsten Urgestalt bildet den Grundstock zu einem Aufbau, an dem sich alle kontrapunktischen Errungenschaften von Bach bis Reger fühlbar machen. Auf Klangfarben verzichtet der Erfinder des wertvollen Werkes vollständig, indem er drei Instrumente der gleichen Gattung wählt und nicht einmal ein tieferes Streichinstrument zur Erzielung einer intensiveren Baßwirkung herbeizieht. Dagegen verzichtet er keineswegs auf alle erdenkbaren kontrapunktischen Finessen: der dritte Satz, ein Meisterstück, ist in Form einer Tripelfuge geschrieben. Im Mittelsatze wetteifern die drei Geigen in edlen Gesangsmelodien; der erste frappiert durch Straffheit und Sicherheit in der Diktion.

M. Schw.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 17. Febr. Ausgabe dieses Heftes am 1. März, des nächsten Heftes am 15. März.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 12

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Musik- und Kunstbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Der Gesellschaftstanz und die Tanzmusik nach dem Kriege.

In diesen von Leid umsponnenen Tagen über eine der elementaren Ausdrucksformen der Lebensfreude, über den Tanz, zu schreiben, mag manchem unzeitgemäß erscheinen. Und doch ist hier Indifferentismus ebensowenig angebracht, wie gegen die vielen anderen in jetziger Zeit erörterten Themen. Nicht zuletzt aus sozialpädagogischen Gründen.

Von der Notwendigkeit einer Reform des Gesellschaftstanzes waren schon vor dem Weltkriege viele überzeugt; jetzt kann sie niemand mehr bestreiten. Denn für den gedankenlosen und frivolen Tanzmodus, wie er in der letzten Zeit vor dem Kriege grassierte, dürften nach demselben nur noch wenige schwärmen. Und es wird sich bestätigen, was schon *Fr. M. Böhme* in seiner vorzüglichen „Geschichte des Tanzes in Deutschland" sagt: „Andere Zeiten, andere Sitten, andere Lieder, andere Tänze".

Nun sind vorliegende Erörterungen keineswegs der Ausfluß einer philiströsen Gesinnung und wir die letzten, welche dem Ausspruch des alten Kirchenvaters Augustinus: „Chorea est circulus, cuius centrum est diabolus" („Der Tanz ist ein Kreis, dessen Mittelpunkt der Teufel ist") zustimmen; vielmehr sind wir von der Bedeutung des Gesellschaftstanzes als „notwendiger Faktor in der Gesamtkultur eines Volkes" ganz durchdrungen. Nichts liegt uns also ferner als in Eifern wider den Tanz zu verfallen. Klagen über unsittliche Tänze sind übrigens fast so alt wie der Tanz selbst, und geistliche wie weltliche Verordnungen wetterten in früheren Jahrhunderten gegen die „Tanzwut". Auch die Rundtänze, die in den vierziger Jahren allgemein wurden und die französischen Figurentänze aus den Ballsälen verdrängten, galten im Anfang für unschicklich, weil die Tanzenden sich dabei umfaßten. Gegen den schon zur Werther-Zeit beliebten Walzer veröffentlichte die Times einen Entrüstungsprotest, nachdem er am 13. Juli 1816 zum ersten Male auf einem Hofballe beim Prinzen von Wales getanzt worden war. Dabei ist der Walzer ein durchaus anständiger Tanz; er ist von Haus aus ein deutscher Alpentanz (Ländler) und der Ausdruck gesunder Lust und Fröhlichkeit. Man sieht also, daß den Entrüstungen über angeblich unsittliche Tänze oft nur ein niedriger Zelotismus zugrundeliegt.

Gleichwohl dürfen wir nicht verkennen, daß auch beim Tanze die Gefahren der Maßlosigkeit lauern. Es sei nur an die dionysischen Feiern, bei denen die Weiber ganzer Gegenden von ekstatischer Tanzwut ergriffen wurden (E. Rohde, Psyche) und an den epidemischen Tanzwahnsinn, der Deutschland im 14. und 15. Jahrhundert heimsuchte, erinnert. Wenn nun auch derartige Ausschreitungen in neuerer Zeit gänzlich fehlen, so müssen wir doch ehrlicherweise zugeben, daß die Tanzvergnügungen in letzter Zeit vor dem Kriege weder maßvoll noch gesittet waren. Gegen die Schiebe- und Wackeltänze mußte sogar die Polizei einschreiten. Sie hatten sich ja auch bereits so weit entwickelt, daß es schon mehr ein kühner Euphemismus war, sie „Tänze" zu nennen. Und wenn wir bei der Bewertung des Gesellschaftstanzes neben sittlichen auch ästhetische Momente in Betracht ziehen — in gewissem Sinne ist ja auch der Gesellschaftstanz eine Kombination von Musik und Skulptur bezw. von Musik und Malerei —, so können die importierten Niggertänze, der Onestep, der Twostep und der Tango wohl auch kaum befriedigen. Denn das sind alles Tänze, bei denen wohl die Pose der Laszivität vorherrscht, Anmut und Grazie aber fast gänzlich fehlen. Eine Reform des Gesellschaftstanzes hätte also mit der gründlichen Ausmerzung dieser exotischen Tänze einzusetzen. Die Generation, die jetzt mit Entsetzen das Dahinrasen der apokalyptischen Reiter über Europa erlebt, wird, wenn der Gesellschaftstanz wieder zu seinem Rechte kommt, darunter doch etwas anderes verstehen als eine Aufpeitschung geschlechtlicher Instinkte. Freilich wird das erotische Moment sich beim Tanze niemals ausschalten lassen. Aber schließlich ist Erotik etwas Höheres denn nur ein anthropogenisch-biologisch-sexuelles Problem.

Für die von vielen Seiten angestrebte Neubelebung der alten Reigen und Volkstänze ist wenig Aussicht vorhanden. Zweifellos bietet das deutsche Volkstum eine Fülle dieser kostbaren Schätze germanischer Sinnigkeit. Aber wie schon Karl Storck in seiner ausgezeichneten Monographie „Der Tanz" sagt, sie gehören nun einmal der Vergangenheit an. Obwohl wir jetzt in einer äußerst kriegerischen Zeit leben, so hat doch der heutige Deutsche für die bereits von Tacitus erwähnten altgermanischen Schwerttänze endgültig den Geschmack verloren. Allerdings ist zu sagen, daß die Volkstänze sich in den Kreisen, die sich mit der Erziehung der schulentlassenen Jugend befassen, einer besonderen Wertschätzung erfreuen. Gertrud Meyer (Friedenau) empfiehlt im Jahrbuch für Volks- und Jugendspiele 1907 den Städtern entsprechende Singtänze sowie geeignete Kinderreihen in freier Natur. Der Wald und die Wiese sind ja auch die rechten und besten Tanzplätze für die Jugend. Ob die alten Volkstänze

aber in den Salons und großen Stadtsälen Eingang finden werden, ist doch wohl sehr fraglich.

Was Fr. M. Böhme unter Volkstanz versteht und wie er den Verlust desselben beklagt, bekunden folgende Zeilen aus seinem obengenannten Werke: „Wer sich vergegenwärtigt, wie die alte Tanzweise, mit Gesang und Spiel verbunden, unmittelbar im Volksleben wurzelt, der wird angesichts der gegenwärtigen Armseligkeit dieses Kunstzweiges begreifen und zugestehen müssen, daß wir keinen Volkstanz im eigentlichen Sinne mehr haben. Wohl gibt es noch ein Volk (d. h. Inbegriff von Hoch und Niedrig mit gemeinsamer Sprache), aber kein Volk mehr mit gemeinsamer Fühlung und Strebung und gemeinsamen Freuden, darum kein Volk mehr, das zu gemeinsamem fröhlichen Tun und Treiben auf Volksfesten zusammenkäme. Alles ist jetzt durch Kultur und Besitz getrennt, ist Arbeiter oder Kapitalist, Beamter oder Gehorchender; der goldene Mittelstand ist im Niedergang begriffen. Die verschiedenen Stände (das ist der Fluch der Kultur) sind nicht mehr zu gemeinsamer Fröhlichkeit, zu gemeinsamen Tanzfesten aufgelegt. Jeder Stand liebt nur mit Seinesgleichen umzugehen und in geschlossenen Gesellschaften, Vereinen und Klubs zusammenzukommen, und dort wird wohl auch oft ein Tänzchen gemacht oder Gesellschafts-Ballfest veranstaltet, das zuweilen recht amüsant sein kann, aber einen Volkstanz gibt es nicht mehr, weil wir eben kein gemeinsam zum Tanze ziehendes Volk und keine wahren Volksfeste mehr haben."

Ob auch nach gegenwärtigem Kriege die Standes- und Klassenunterschiede verhindern, daß der Gesellschaftstanz den Charakter eines Volkstanzes im Sinne Böhmes annimmt, bleibt abzuwarten.

Auf eine Eigenschaft des Gesellschaftstanzes wird der Krieg sicher keinen Einfluß haben: auf seine Internationalität. Wohl ist es möglich, daß es dem nie verlegenen deutschen Erfindungsgeist gelingt, einige spezifisch deutsche Tänze zu erfinden und so dem deutschen Gesellschaftstanz einen gewissen nationalen Stempel aufzudrücken, aber Tänze anderer Nationen werden auch in Zukunft in Deutschland getanzt werden. Wir Deutschen haben uns recht lange an der böhmischen Polka, an der polnischen Mazurka, am ungarischen Galopp und am französischen Contre erfreut und dabei doch keinen Schaden an unserer Nationalseele erlitten.

Am notwendigsten und wünschenswertesten ist eine Reform der Tanzmusik. Mit dieser wäre sogar das wichtigste der Reform des Gesellschaftstanzes selbst geschaffen; denn Veredlung der Tanzmusik ergibt Veredlung des Tanzens. Die Durchführung mag indes nicht so einfach sein. Wir haben es hier mit einem subtilen Etwas, was sich mit Händen nicht greifen läßt, zu tun. Der Geist der Tanzmusik vermag mit solch suggestiver Kraft auf das einfache Volk zu wirken, daß er zu einer Art Gefahr werden kann, wenn er aus unlauteren Quellen stammt. Die hellenistische Lehre vom Ethos in der Musik, d. h. die Lehre von den moralischen Wirkungen der Musik wird noch viel zu wenig gewürdigt. Gerade die Tanzmusik sollte nach ihr in erster Linie bewertet werden. Marsch- und Tanzmelodien sind nun einmal der musikalische Fonds der breiten Volksmassen, und um die musikalische Kultur eines Volkes zu heben, müßte man mit der Verbesserung der Tanzmusik beginnen. Welche Verflachung der letzteren vor dem Kriege! Welch seichte, frivole Melodien, welch musikalische Zynismen! Und welch wilde Novitätenjagd! Alles wurde kritiklos gefiedelt, geklimpert und nachgeträllert, nur weil es neu war. Die alten schönen Tänze von Lanner, Strauß, Millöcker, Labitzky, Gungl und anderen ließ man verstauben, trotzdem sie die meisten neueren sowohl rein musikalisch als auch hinsichtlich ihres Ethos weit überragen.

Die planmäßige musikalische Geschmacksbildung der unteren Volksklassen. Das ist eine Aufgabe, würdig der tüchtigsten Pädagogen. Die Voraussetzung der Lösung dieser Aufgabe ist aber die Veredlung der Tanzmusik. Arbeiten wir nach dem Kriege mit Kräften daran und vergessen wir nicht das berühmte Wort Nietzsches: „Ich würde nur an einen Gott glauben, der zu tanzen verstünde".

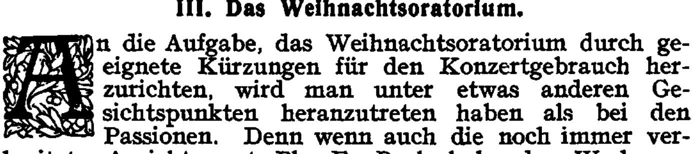
Rich. Möbius.

Zur Aufführung der großen Bachschen Chorwerke.

Von Dr. GERHARD FREIESLEBEN (Leipzig).

(Schluß.)

III. Das Weihnachtsoratorium.



An die Aufgabe, das Weihnachtsoratorium durch geeignete Kürzungen für den Konzertgebrauch herzurichten, wird man unter etwas anderen Gesichtspunkten heranzutreten haben als bei den Passionen. Denn wenn auch die noch immer verbreitete Ansicht, erst Ph. E. Bach habe das Werk aus sechs einzelnen Kantaten zum „Oratorium" zusammengefügt, schon aus der Handschrift zu widerlegen ist, so spricht doch alles dafür, daß Bach an eine Wiedergabe des Werkes im Rahmen einer geschlossenen Aufführung nie gedacht hat, sondern die sechs Teile nur an den sechs aufeinanderfolgenden Feiertagen im Gottesdienst aufgeführt wissen wollte, wozu ihm ja einzig und allein praktisch die Möglichkeit geboten war. Dies rechtfertigt ohne weiteres den Schluß, daß Bach, wenn er ein geschlossenes „abendfüllendes" Werk hätte schreiben wollen, es auch wesentlich anders, nämlich in geschlossener Oratorienform aufgebaut haben würde; denn es wäre ihm sicher nicht entgangen, daß für diesen Fall die Zerteilung des Stoffes in sechs ganz gleichförmig, dem Kantatenschema entsprechend aufgebaute Abschnitte einer einheitlichen Wirkung gerade hinderlich ist und notwendigerweise auch infolge der Gleichartigkeit der lyrisch-beschaulichen Stimmung — die den Hörer längst nicht so fesseln kann wie die erhaben-tragische der Passionen — ermüdend wirken muß. Deshalb gilt bei diesem Werk der Satz, daß möglichste Originaltreue als künstlerisches Ideal für die Aufführung zu gelten habe, nur mit großen Einschränkungen. Eine praktische Bearbeitung darf deshalb nicht nur darauf ausgehen, durch Auslassung des entbehrlich Erscheinenden die Aufführungsdauer herabzusetzen, sondern darf, ohne pietätlos zu handeln, auch versuchen, durch geeignete Umstellungen die der Wirkung ungünstige Zerreißung in sechs Abschnitte zu mildern und so mit einer konzentrierteren Fassung eine geschlossenere Wirkung zu erzielen. Dabei ergibt sich von selbst die Gliederung, daß die ersten drei, die Weihnachtsgeschichte umfassenden Kantaten einerseits und die letzten beiden, die Epiphaniaserzählung behandelnden andererseits zu einer Einheit zusammenzufassen sind, während die sich schon in der Instrumentation von den übrigen scharf abhebende Neujahrskantate ein Zwischenspiel für sich bildet.

Um eine Verschmelzung der ersten drei Teile sozusagen zu einer Kantate größeren Umfanges herbeizuführen, braucht nur der Eingangschor der dritten Kantate wegzufallen; er erscheint dann, der Bachschen Vorschrift entsprechend, nur einmal am Schlusse dieser Kantate, wobei zweckmäßig der Choral Nr. 35 („Seid froh, dieweil") wegbleibt, zumal sich der Chor textlich so dem Schlusse des Evangeliums (Nr. 34) weit sinnvoller anschließt. Etwas störend bleibt noch der unmittelbare Anschluß der den Eingangschor der zweiten Kantate vertretenden Symphonie an den Choral Nr. 9. Bach würde vielleicht, wenn er für geschlossene Aufführung geschrieben hätte, diesen Anschluß vermieden und die Textworte „Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde" *vor* die Symphonie gestellt haben; nachträglich ist aber diese Umstellung, die musikalisch leicht herzustellen wäre (das Cembalo würde nach „Herde" nach D dur kadenzieren und nach der Symphonie sehr wirkungsvoll mit dem Sekundakkord über *G* einsetzen), als zu starker Gewalteingriff wohl kaum gutzuheißen.

Im übrigen würden in diesem ersten Teile Kürzungen nur aus Gründen der Aufführungsdauer beanzeigt erscheinen. Von ganzen Sätzen erscheinen am ehesten entbehrlich die Arie „Frohe Hirten", deren technische Ausführung ohnehin nie allen Wünschen gerecht zu werden pflegt, und das Duett „Herr, dein Mitleid", das an sich zwar ein wunderschönes Stück ist, aber infolge der Ersetzung der im Urbild („Wahl des Herkules") verwandten Bratschen durch die etwas einförmig näselnden Oboi d'amore an Wirkung hinter jenen

erheblich zurücksteht. Sonst vertragen noch die beiden ersten Altarien erhebliche und leicht anzubringende Striche im Wiederholungsteil (in Nr. 4 wird am besten unter Wegfall des Eingangs-Ritornells und der Takte 45—62 bei *C* geschlossen; in Nr. 19 schließt sich gleichfalls unter Streichung des Ritornells an Takt 43 Takt 76 an). Im ersten Chor springe man, wenn man ihn nicht ungekürzt lassen will bei der Wiederholung von *B* zum elften Takt nach *F*, während die Streichung des prachtvollen Orchestervorspiels keinesfalls zu empfehlen ist.

Die Neujahrskantate wird ihrem Charakter als Intermezzo gemäß unbedenklich stark beschnitten werden können. Der Evangelientext umfaßt hier ja nur einen Satz (Nr. 37), der durch die vier folgenden lyrischen Sätze mit anschließendem Choralsatz so breit ausgedeutet wird, daß der oratorische Charakter dieser Kantate ganz verloren zu gehen droht. Die Echo-Arie Nr. 39 wirkt überdies, wie jeder ehrliche Hörer zugeben wird, nur noch als ein in seiner Zopfigkeit allenfalls im Barockstil der „Wahl des Herkules", nicht aber im Weihnachtsoratorium zu genießendes Stück, dessen Weglassung deshalb völlig gerechtfertigt erscheint. Die beiden zweistimmigen Ariososätze Nr. 38 und 40 genügen als Ueberleitung zum Schlußchoral vollständig. Die Tenorarie Nr. 41 ist textlich allerdings die Beantwortung der am Schlusse des vorhergehenden Stückes gestellten Frage, doch enthält ja auch der Choral selbst eine befriedigende Beantwortung, und die gleichfalls dem „Herkules" entnommene Arie kann um so eher wegbleiben, als die dort sinnvolle Tonmalerei der Begleitung hier ohne jede Beziehung zum Text bleibt.

Am schwierigsten sind die beiden letzten Kantaten zu der durch den Textzusammenhang gebotenen Einheit zusammenzufassen, zumal hier nicht, wie bei den Kantaten I und III, die Uebereinstimmung der Instrumentation dies erleichtert. Die Beibehaltung des Riesenchors „Herr, wenn die stolzen Feinde schnauben" an seiner gegenwärtigen Stelle vernichtet den Zusammenhang unrettbar. Ihn an den Schluß des ganzen Werkes zu rücken, würde den Wegfall der Choralfantasie Nr. 64 bedingen; überdies eignet sich der Chor, der weit mehr Eröffnungs- als Schlußcharakter hat, zum Abschluß des ganzen Werks nicht so recht. So wird man sich lieber zu dem schmerzlichen Opfer entschließen müssen, den Eingangschor zur fünften Kantate „Ehre sei dir, Gott, gesungen" ganz wegzulassen und an seine Stelle den Chor „Herr, wenn die stolzen Feinde" zu setzen, der nicht nur textlich als Eingang des ganzen Epiphanias-Abschnittes, sondern auch nach Tonart und Instrumentierung sich zur Einleitung der nunmehr zu e i n e r Kantate verschmelzenden Kantaten V und VI durchaus eignet.

Auch die übrigen noch erforderlichen Kürzungen ergeben sich aus dem Bestreben, diese Verschmelzung organisch herzustellen und die innerlich nicht begründete Zerreißung des Evangelientextes zu beseitigen. Die wenig dankbare Baßarie Nr. 47 („Erleucht' auch meine finstern Sinnen") kann wegfallen. Ebenso ergibt sich naturgemäß die Streichung der nur der Schlußwirkung von Kantate V dienenden Sätze 52 und 53. Das Terzett Nr. 51 dagegen muß beibehalten werden, weil sonst die beiden Evangelientexte Nr. 50 und 55 aufeinanderstoßen würden. Es verträgt aber eine Kürzung, die am besten so auszuführen ist, daß im Takt vor *H* mit einer kleinen Aenderung statt nach D dur nach h moll gegangen wird und auf *H* das Schlußritornell einsetzt. Die Arie Nr. 57 erscheint wiederum entbehrlich. Von Nr. 58 an bis zum Schluß dagegen bleibt am besten alles unverändert, nur könnte in der Arie Nr. 62, damit sie nicht so unmittelbar vor dem Schluß zu stark ritardierend wirkt, im Reprisenteil eine größere Kürzung erfolgen.

Durch die vorgeschlagenen Kürzungen und Umstellungen ergibt sich jedenfalls die Möglichkeit, das ganze Werk unter Beibehaltung seiner wesentlichsten Schönheiten und in einer oratorisch konziseren Form innerhalb von zweieinviertel bis zweieinhalb Stunden wiederzugeben, ohne daß im geringsten eine Ermüdung der Hörer oder ein Nachlassen der Wirkung gegen den Schluß hin zu befürchten wäre; in einer solchen Form wird daher das Werk als Ganzes am ehesten eine wirkliche Volkstümlichkeit zu erlangen imstande sein.

IV. Die Hohe Messe.

Am schwierigsten gestaltet sich die Frage der Kürzungen bei der Hohen Messe. Der Messentext ist durch jahrhundertelangen unveränderten Gebrauch eine so feststehende Einheit geworden, daß die Weglassung eines ganzen Abschnittes, ja selbst eines einzelnen Satzes nicht nur vom Standpunkte des kirchlichen Kultus aus, sondern auch unter rein künstlerischem Gesichtspunkt ein Sakrileg wäre. Es könnten also hier von vornherein nur Kürzungen innerhalb der einzelnen Sätze in Frage kommen. Was aber dabei herauskommt, ersieht man mit erschreckender Deutlichkeit an den in der Petersschen Partiturausgabe angegebenen, früher beim Leipziger Riedel-Verein üblich gewesenen Jadassohnschen Strichen. Im ersten Kyrie wird dort durch Auslassung von 53 unter 126 Takten der ganze monumentale Satzbau bis zur Unkenntlichkeit vernichtet. Vom zweiten Kyrie bleibt nur ein unverständlicher Torso (25 Takte von 55) übrig, bestehend aus der ersten Themendurchführung mit angehängten Schlußtakten. In ähnlicher, jede Wirkung vernichtender Weise sind das Gratias und Dona nobis von je 46 auf 26 Takte vermindert; den Gipfel jedoch bildet die Behandlung des Confiteor, worin Jadassohn Takt 32—103 streicht und dabei den von ihm offenbar nicht erkannten, den Kern des Satzes bildenden liturgischen Cantus firmus das erstemal (im Baß) ganz beseitigt, das zweitemal (vergrößert im Tenor) mitten durchschneidet, so daß nur die zweite Hälfte erscheint. Nicht viel besser, wenn auch erträglicher sind die Striche in den Einzelgesängen, bei denen sich bisweilen unschöne Knickungen ergeben. Wenn ein so feinsinniger Musiker wie Jadassohn auf solche Entgleisungen verfallen konnte, so beweist dies am deutlichsten, daß es auf diesem Wege nicht möglich sein dürfte, eine auch nur bescheidenen Ansprüchen an Stilreinheit genügende gekürzte Fassung zu erzielen. Jedenfalls muß angesichts der C h o r s ä t z e des Werkes, von denen jeder ein in sich geschlossenes Kunstwerk von höchster Reinheit des Aufbaus darstellt, ausnahmslos jeder Eingriff als unzulässig erklärt werden. Selbst die ziemlich gebräuchliche Weglassung des Nachspieles zum Resurrexit ist nicht zu billigen, zumal man hier die Vollständigkeit des Satzes einer Zeitersparnis von ganzen 40 Sekunden opfert.

Für Kürzungen bleiben also nur die Einzelgesänge verfügbar. Da sie ohne Ausnahme durchkomponiert sind, kommt die übliche Kürzung im Wiederholungsteile, die Bach selbst häufig anwendet und die deshalb unbedenklich bei den anderen Werken mehrfach empfohlen werden konnte, hier nirgends in Betracht. Dagegen lassen sich eine Anzahl Striche anbringen, ohne dem Aufbau und Sinn des Stückes wesentlich zu schaden. So z. B. im

Laudamus: auf den 1. Takt nach *D*, 7. Achtel folgt 1. Takt nach *F*, 8. Achtel;
Domine: auf den 3. Takt vor *A* folgt *B*;
Quoniam: *B* bis *C* fällt aus, ebenso 3 Takte vor und 5 Takte nach F;
Benedictus: auf Takt 11 nach *A*, 7. Achtel folgt 1. Takt nach *B*, letztes Achtel.

Dagegen vertragen gerade die beiden längsten Stücke, Et in unum und Et in spiritum sanctum, keine Kürzungen, weil die Vertonung auf keinem Textabschnitt länger verweilt; auch beim Agnus dei bietet sich keine Gelegenheit zu solchen. Die Ausbeute ist also auch bei den Einzelgesängen äußerst gering, und die sich bei Beschränkung auf die leidlich ausführbaren Striche auf zusammen weniger als eine Viertelstunde belaufende Zeitersparnis ist verhältnismäßig so unbedeutend, daß jeder künstlerisch empfindende Chorleiter es für seine Pflicht ansehen muß, lieber darauf zu verzichten und das Werk ohne jede Kürzung zu geben. Daß dies bei reichlich dreistündiger Dauer des Werkes möglich ist, ohne daß eine Ermüdung der Hörer zu befürchten wäre, haben viele Aufführungen bereits bewiesen. Voraussetzung ist dabei allerdings die Möglichkeit einer in jeder Beziehung erstklassigen Aufführung; wo diese Möglichkeit fehlt, sollte man aber ohnehin gerade von diesem Werke grundsätzlich die Hände lassen.

Agostino Steffani.[1]

Musiker, Minister, Bischof (1667—1728).

Von EDMUND KREUSCH (Offenburg).

Steffani gehörte," sagt Chrysander in seiner Biographie von G. F. Händel I, 312, „zu den größten lebenden Meistern. Sein Wort galt allgemein; die Versicherung: ‚Steffani hat es gesagt', genügte, um eine Sache zu erledigen ... Er war der einzige große Tonmeister, dem Händel nicht bloß etwas abgelernt, sondern ausdrücklich nachgemacht zu

[1] Literarische Quellen: L. Ennen, Josef Clemens und der spanische Erbfolgekrieg. Jena 1851. — L. Ennen, Frankreich und der Niederrhein. Köln 1855. — F. Woker, Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers Agostino Steffani. Köln 1885. — F. Woker bringt vieles Neue über Steffani, was bisher im Staatsarchive zu Hannover, in der Registratur des Bischofes von Spiga, und im Familienarchive der Grafen von Schönborn zu Wiesentheid verborgen geblieben. — W. Langhans, Geschichte der Musik. Leipzig 1882. — Chrysander, G. F. Händel. — Kreusch, Kirchengeschichte der Wendenlande. Paderborn 1901.

haben bekannte." Das Leben dieses Mannes ist so wechselvoll und einzigartig, und darum so interessant, daß es verdient, der Vergessenheit entrissen zu werden. Daß einer ein berühmter Musiker ist, nächst Carissimi der bedeutendste Vertreter des Kammergesanges, unsterblich durch seine in ganz Europa berühmten Duetten, dazu ein feiner, gewandter Diplomat und Minister, endlich ein eifriger Bischof, steht einzig in der Geschichte der Musik.

Er wurde 1655 zu Castelfranco bei Padua geboren und fand später als Singknabe Aufnahme in den Kirchenchor zu *San Marco* in *Venedig*. Dort machte er sein Glück.

Deutsche Herren und Fürsten kamen zu jener Zeit, der Oper wegen, oft in die Lagunenstadt. Die Kurfürsten von Bayern, Sachsen, Hannover, Köln, Mainz, sie alle machten geradezu Wallfahrten zu dem gelobten Lande der Kunst, und brachten von dort Jünger der Kunst mit in ihre Heimat.

Zu Venedig hörte der bayerische Graf Tattenbach im Dome zu San Marco die schöne Stimme des zwölfjährigen Knaben, lernte seine musikalische Begabung kennen, und nahm ihn mit nach München. Hier schmeichelten sich Stimme und Talent des welschen Singknaben dermaßen in die Gunst des *Kurfürsten Ferdinand*, daß dieser ihn auf seine eigenen Kosten in der Musik und den Wissenschaften unterrichten ließ.

Den Unterricht in der Musik leitete der Hofkapellmeister *Ercole Bernabei*, einer der berühmtesten Kontrapunktisten seiner Zeit und Meister im Palestrina-Stil, der außer zahlreichen Kirchenkantaten viele wertvolle Madrigale und drei Opern für die Münchener Bühne geschrieben hat. Er war der Nachfolger von Johann Kaspar Kerl, und ihm folgte sein Sohn *Giuseppe Antonio Bernabei* im Amte als Hofkapellmeister.

Das Amt des *Hoforganisten* aber erhielt 1675, also im Alter von zwanzig Jahren, Agostino Steffani.

Ein Jahr vorher hatte er eine kirchliche Komposition veröffentlicht: Psalmodia vespertina volans octo plenis vocibus concinenda. Eine achtstimmige Vesper, in welcher der junge Musiker sich als Meister der kontrapunktischen Kunst erwies. *Padre Martini*, der gelehrte Kontrapunktist zu Bologna, nahm später einen Satz von Steffanis Psalmen in seine Sammlung von Meisterfugen auf; das beste Zeugnis für deren Kunstwert.



Agostino Steffani.

Neben den musikalischen Studien betrieb Agostino Steffani jedoch auch die wissenschaftlichen und schließlich speziell die theologischen. Im Jahre 1680 wurde er zum *Priester* geweiht und erhielt vom Graf v. Oettingen die Propstei *Lepsingen*. Diese Stelle ermöglichte ihm, sein Amt als Hoforganist weiter zu behalten; denn Lepsingen war ganz protestantisch geworden; er brauchte nur die Einkünfte aus den Stiftungen der katholischen Vergangenheit zu erheben.

Die Musik blieb zunächst sein Lebenselement. 1681 führte er seine erste Oper auf: „Marco Aurelio", und wurde zum *Direktor der kurfürstlichen Kammermusik* ernannt. Als solcher schrieb er Sonaten für Kammermusik, die 1683 im Drucke erschienen. Sonate da camera für zwei Violinen, Alt und Baß.

Des Kurfürsten Ferdinand Sohn und Nachfolger *Max Emanuel* hatte sich unterdessen im Türkenkriege hervorgetan und die Kaisertochter Maria Antonia von Oesterreich als Braut gewonnen. Agostino Steffani verherrlichte 1685 das hochzeitliche Beilager durch eine neue Oper „Servio Tullio", die von der Hofkapelle mit großem Prunk und Aufwand in Gegenwart zahlreicher Fürstlichkeiten aufgeführt wurde.

Unter den Gästen befand sich der Herzog *Ernst August von Hannover*, der Steffani für seinen Hof als Kapellmeister gewann.

Das war sein Glück; denn als Max Emanuel sich später vom Kaiser ab- und Frankreich zuwandte, verlor er sein Erbland und mußte flüchten. Die Hofmusiker und Schauspieler fielen dem Hunger und Elend anheim; Bernabei bat vergebens den Kaiser um Hilfe; es dauerte zwölf Jahre, ehe Max Emanuel wieder heimkehren konnte. Steffanis Nachfolger im Organistenamte, Pietro Torri, begleitete Max Emanuel nach Brüssel, erhielt nach dem Exile die Stelle des Direktors der Kammermusik und wurde nach G. A. Bernabeis Tode auch Hofkapellmeister zu München.

Max Emanuels Bruder *Josef Clemens*, später Kurfürst von Köln und Fürstbischof von Lüttich, scheint von dem Musikunterrichte Bernabeis und vielleicht auch Steffanis etwas mehr Nutzen gezogen zu haben, als die bloße Freude an höfischen Darstellungen. Denn als das Unglück über ihn hereinbrach, da er mit seinem Bruder die Verbannung in Frankreich teilen mußte, suchte er Trost in musikalischer Komposition. Allerdings nur in dilettantischer Weise. Am 28. Juli 1720 schickte er dem Hofkammerrat Rauch elf Motetten mit den Worten: „. . . Habe also dieses Werklein zum Present der Kirchen S. Michael bei denen Patres Soc. Jesu, wo meine Voreltern ein seminarium musicale gestiftet, verehren wollen, damit von mir zu ewigen Zeiten dieses Kennzeichen dort möge gelassen werden. Und dieses darum, weil ich diese Musik zur Zeit meiner Verfolgung am meisten komponirt habe. Die Ursachen, warum jedes Stück komponirt worden, setze ich hierbei.

Adjutorium nostrum in nomine domini: hab ich gemacht, da ich die größte Verfolgung ausgestanden, anno 1706.

Non nobis domine: wegen erhaltener Viktorien.

Tempus est: als ich die zwei Städte Ryssel und Valenciennes verlassen habe, zu Dankbarkeit, weil ich in selben Stätten viel gutes von denen Inwohnern vor mich und die meinigen empfangen.

Victoria: nach der Schlacht zu Belgrad 1717 wider die Türken.

Per hoc vitae spatium: als ich in mir selbst gestritten, was Stand ich annehmen sollte, ob ich geistlich oder weltlich bleiben werde.

Quare fremuerunt gentes: als man mich auf's eifrigste ungerechter Weise verfolgt hat, mir selbst zum Trost.

Nach mehreren andern dann zum Schlusse ein Requiem: als mein Schwager, der Dauphin, 1711, und mein Neffe und seine Gemahlin 1712 gestorben, welches ich auch das Kosthaus ersuche, nach meinem Tod vor mich selbst singen zu lassen."

Die *Kinder Max Emanuels* waren ebenfalls musikalisch gebildet; denn als ihr Oheim, eben Josef Clemens, nach 12jährigem Exil nach Deutschland zurückkehren durfte und seinen Bruder in München besuchte, brachten sie ihm „eine liebliche Serenade dar".

Agostino Steffani durfte, wie gesagt, sich freuen, daß er als Hofkapellmeister nach *Hannover* berufen worden. Dort hatte der Kurfürst Ernst August statt des alten Schauspielhauses, in welchem „viele Opern, wie es die Probe ergeben, nicht gehalten werden konnten, ein absonderliches Opernhaus am Schloß erbaut". Aehnlich dem zu Wolfenbüttel, „als woselbst ein Opernhaus, so 2500 Personen in seinen Logen einnehmen kann, in seiner Vollkommenheit stehet".

Ernst August gewährte jedermann unentgeltlichen Zutritt in sein Theater. Ein Landsmann Steffanis, *Ortensio Mauro*, ebenfalls Priester wie er, war dort angestellt als Hofpoet, Geheimschreiber und Zeremonienmeister. Zu gleicher Zeit weilte dort der berühmte *Leibniz* als Hofbibliothekar, Historiograph und Staatsmann.

Ortensio Mauro dichtete nun für Steffani eine Reihe von Opern und Duetten. In rascher Folge erschienen die Opern: Henrico Leone, la lotta d'Hercole con Acheloo 1689, la Superbia d'Alessandro 1690, Orlando generoso, il zelo di Honato 1691, le rivali concordi 1692, la libertà contenta 1693.

Diese Opern trugen den Ruhm des Komponisten über die Landesgrenzen hinaus und wurden besonders zu Hamburg aufgeführt, wo ebenfalls ein neues Opernhaus erbaut worden. Steffanis gediegene Musik bildete ein heilsames Gegengewicht für die Ausschreitungen, die durch Schaugepränge, Maschinen und Dekorationen damals wie heute in der Oper gefördert wurden. Sein veredelndes Beispiel gereichte besonders den deutschen Musikern zum Vorteile, die in Gefahr gerieten, durch den Glanz der welschen Oper den Blick für ihre deutsche Eigenart zu verlieren. Sie hatten an Steffani einen klassischen Meister unter sich, „der für das Ohr, den natürlichen Tonsinn, komponierte", und der „alle Effekte, wonach sie haschten, erreichte, ohne von dem gediegensten Kontrapunkt auch nur das geringste zu opfern".

Ein großer Dramatiker war, nach Chrysander, der Opernkomponist Steffani nicht; „hinsichtlich der Darstellung scharf ausgeprägter Charaktere und starker Leidenschaften muß er hinter manchem seiner Zeitgenossen und selbst hinter seinem Vorgänger Monteverde zurückstehen". Die Instrumental-

musik verdankt ihm auch keine nennenswerte Bereicherung der Vertiefung.

Aber in einem zeichnete er sich vor allen aus, in der *Behandlung der menschlichen Stimme.* Da er selber zu den ersten Kunstsängern seiner Zeit gehörte, verstand er es, für die Sänger besonders in *Duetten* so klangschöne und kunstreiche Sätze zu schreiben, daß sie das Entzücken seiner Zeitgenossen erregten.

„Was Steffani hier leistete," sagt Chrysander a. a. O., „hat ihn unsterblich gemacht. Seine *Duette,* die das Gepräge vollendeter Kunst tragen, können gar nicht zu hoch gepriesen werden und dürfen erst mit der Musik selber untergehen . . . Sie zeigen eine Mannigfaltigkeit und ein volles frisches Leben, wie es allen Kunstwerken eigen ist, die mehr dem Genie verdanken als der Nachahmung anderer Meister. Die Formen sind breit, die Gedanken groß, mitunter erhaben. Alle Quellen der Erfindung treten mit allen Hilfsquellen des musikalischen Wissens zusammen, und diese bezaubernden Liebesgesänge, die den ganzen Umkreis menschlicher Empfindungen beschreiben, sind das Ergebnis davon. In einem so eng begrenzten Gebiete lag es nahe, sich zu erschöpfen, auf Manier und Spielerei zu verfallen, sich in falsche Empfindsamkeit hineinzubohren. Aber an diesen Abwegen kommt der liebenswürdige Tonsetzer ohne Angstschweiß vorüber; sein Satz ist niemals Formenspielerei, seine leidenschaftliche Sprache niemals kranke Unnatur. Wer sich des Anblicks musikalischer Gesundheit bei kleinen Gebilden erfreuen will, der muß sich zu diesen Tonsätzen hinwenden."

Das hier von Chrysander (a. a. O. I, 328) gespendete Lob wird durch den Mund der Zeitgenossen bestätigt. Mattheson bespricht in seinem „Kern melodischer Wissenschaft" S. 99 die Formen der damaligen Duette und sagt:

„Die französischen Airs à deux lieben den gleichen Kontrapunkt, wo die eine Stimme eben die Worte zu gleicher Zeit singet als die andere, und entweder gar nichts, oder nur hie und da etwas weniges Konzertierendes, das hinter einander herschleicht, anzutreffen ist. Es lassen sich dergleichen Duo, absonderlich in Kirchen, noch wohl hören; sind vornehmlich andächtig und begreiflich.

Der Welschen Art gehet nun zwar bei diesen Duetten viel an den erwähnten guten Eigenschaften ab, und zwar durch das fugirte, gekünstelte und in einander geflochtene Wesen. Sie erfordern aber einen ganzen Mann, und sind sowohl in der Kammer als in der Kirche, vormals zu *Steffani* Zeiten auch auf dem Schauplatz, den gelehrten Ohren eine große Lust, wenn sich fertige sattelfeste Sänger dazu finden, als woran jetzo weniger als an solcher Arbeit selbst mangelt. Besagter *Steffani* hat sich in dieser Gattung vor allen anderen, die ich kenne, *unvergleichlich hervorgetan und verdient bis zu dieser Stunde* (1737) *ein Muster zu sein.*"

Mattheson rückte die Bedeutung Agostino Steffanis ins rechte Licht, da er in seinem „Vollkommenen Kapellmeister" (S. 345) schrieb:

„Diese Duette, insonderheit die welschen, erfordern weit mehr Künste und Nachsinnen als ein ganzer Chor von acht und mehr Stimmen. Es muß hier allezeit ein fugirendes oder nachahmendes Wesen, mit Bindungen, Rückungen, und geschickten Auflösungen anzutreffen sein, ohne daß der Harmonie dadurch etwas merkliches abgeht."

Chrysander widmet bei der Besprechung von Steffanis berühmten Duetten dieser Musikgattung überhaupt noch folgende Bemerkung (a. a. O. I, 330):

„Zwiegesänge von dem Schlage, die Mattheson französische nennt, und die wenig mehr sind als Nachahmung der kunstlosen Weise, in welcher die Volkslieder abgesungen werden, haben mit der Kunst des Duettes wenig gemein. Ein Sänger, der von einem zweiten in zustimmenden Intervallen begleitet wird, macht mit diesem vereint eine zweistimmige Harmonie, aber noch keinen zweistimmigen Satz. Wie der Vortrag jedes Volksliedes beweist, bezweckt ein solcher Gesang nichts als eine naturgemäße, natureinfache Verstärkung der Melodie. Aber bei einem Kunstsatze muß jede Stimme für sich stehen, und nicht bloß eine technisch-musikalische, sondern auch eine poetische oder geistige Selbständigkeit haben."

Blickt man auf die komponirten Texte, die meistens nichts als einfache Lyrik sind, oft in der ersten Person reden und zu ihrer Illustration auf keinen Fall zwei musikalische Personen, oder ebensogut acht als zwei zu erfordern scheinen, so läßt sich gegen das Kunstduett ein gewiß sehr populärer Vorwurf erheben:

Warum bei solchen Worten die Mühe eines künstlichen zweistimmigen Gewebes? Kann es irgend einen anderen Zweck haben, als den, auf Kosten der Dichtung musikalische Künste zu zeigen, und im besten Falle eine schöne Musik zu machen?

Dieser Einwand ist allerdings bedeutend genug, um Tausende von Kammerduetten zu vernichten. Auch *Steffani* hat solche Texte komponirt, und sehr viele. Es ist sogar augenscheinlich, daß er für seine zweistimmigen Gesänge niemals besonders nach einem poetisch-dramatischen Anlasse gesucht hat. Der Einwand, ist er allgemein richtig, muß auch auf ihn bezogen werden können.

Nun beachte man sein Verfahren! Eine Stimme singt vor, die zweite wiederholt dieselbe Tonreihe, bei gleichen Stimmen z. B. zwei Sopranen im Einklange, bei ungleichen in der Oktave. Mit dem zweiten Gedanken verlassen die Stimmen den Einklang und breiten sich harmonisch aus; sie geben, technisch gesagt, die kanonische Nachahmung auf und wählen die freier fugirte. Hierbei entfaltet der Meister den ganzen Reichtum seiner Erfindung und seines Wissens. Bei jedem Tonwechsel, der in ein neues Gebiet führt, ist immer wieder die anfängliche Art der Nachahmung da. So wächst im eigentlichen Sinne der Satz für Zwei aus der Einheit, das Duett aus der Melodie hervor. Wir sehen hier also den natürlichen Weg, wie zwei Sänger dieselben Worte nicht bloß ergreifen können, sondern mit Notwendigkeit ergreifen müssen."

(Schluß folgt.)

Aussichten der deutschen Opernbühne.

Von EMIL PETSCHNIG (Wien).

Immer deutlicher wird dem Deutschen die Notwendigkeit vor Augen gestellt, nach Kriegsende sein Verhältnis dem feindlichen Auslande gegenüber anders einzurichten, sich dessen Einflusse, der ihn zuletzt schon fast gänzlich umstrickt hielt, mit kräftigem Entschlusse zu entziehen und den überwucherten Weg zur eigensten Wesensart zurückzufinden.

Daß die Künste dabei keine unwichtige Rolle zu spielen berufen sind, wird wohl ohne weiteres zuzugeben sein sowie, daß in erster Linie das Theater und namentlich die Oper, die dank der verführerischen Mitwirkung der Musik die Bevölkerung noch weit mehr als das gesprochene Drama anzuziehen vermag, infolge seiner unmittelbareren Eindrucksweise die Geschmacksbildung des Publikums im guten wie bisher im üblen Sinne zu beeinflussen imstande ist. Schon in den letzten Jahren wurde das Bedürfnis nach einer neuen Blüte volkstümlich-edler deutscher Opernkunst immer dringender gefühlt, wenn auch über die Wege zu ihr noch vielfach höchst einseitige, zum Teil sich geradezu widersprechende Anschauungen obwalten, die es mir angezeigt erscheinen lassen, auch meinerseits dieser Untersuchung näherzutreten. Vielleicht, daß die folgenden aus der Praxis genommenen Ueberzeugungen zu einer Klärung der Begriffe beitragen und, wollten sie von den hiefür in Betracht kommenden Stellen beachtet werden, dadurch wieder eine größere Zahl deutscher Opern auftaucht, die sich eines längeren Lebens erfreuen dürfen, als es ihren seit Wagners Tode erschienenen Genossinnen beschieden war.

Daß ein Opern- wie überhaupt jeder Theatererfolg auch von Umständen bedingt werden kann, die unabhängig vom Werke in der Stimmung des Publikums, in der Geistesverfassung eines Ortes, eines Landes liegen, kann nicht geleugnet werden. So erlebte beispielsweise Massenets „Gaukler unserer lieben Frau" vor einigen Jahren hier in Wien eine im Vergleiche zum Werte der Arbeit unbegreifliche, erstaunlich lange Reihe von Aufführungen, während er sonst nirgends, auch nicht in Paris, häufiger seine Kunststücke zu Ehren der Muttergottes ausüben konnte. Der szenische Effekt der in goldiger Glorie erstrahlenden und sich bewegenden Statue war bei uns die Anziehungskraft, um deretwillen man zwei an Handlung sowie Musik bescheidene Aufzüge geduldig über sich ergehen ließ. Vielleicht auch fand die Legendenstimmung in der hiesigen mit klerikalen Elementen stärker durchsetzten Bevölkerung einen besseren Boden des Verständnisses und daher stärkeres Echo. Aehnlich vermochte sich Charpentiers „Louise" wieder nur in Frankreichs Hauptstadt völlig durchzusetzen, während sie in Deutschland und sogar bei uns trotz glänzender Aufführung unter Gustav Mahler nicht oft über die Bühne ging. — Derartige feine Einflüsse, die auf Rassen- und selbst innerhalb eines Volkes auf Stammesunterschieden beruhen, können daher bei Berechnung eines Erfolges natürlich nicht mit einbezogen werden, sie sind unwägbar. Was einem Hamburger gefällt, muß nicht notwendigerweise auch bei einem Münchner oder Grazer Beifall auslösen, wie ja auch heute noch Hebbel bei den Süd- und Grillparzer bei den Norddeutschen mehr oder weniger ein Fremdling ist und es wohl auch bleiben wird. Gewiß kann die Psyche des Publikums beeinflußt werden, wie es mit Wagner oder etwa auch bezüglich Straußens „Salome" der Fall war; früher oder später aber, wenn der hypnotische Rausch verflogen, renkt sich alles wieder von selbst in das gehörige, im tiefsten Wesen aller Dinge und Menschen ruhende Gleise ein. Wenn ein Werk selbst nur an zwei, drei Stätten sich dauernd zu behaupten vermag, hat es seine Daseinsberechtigung erbracht, denn dann enthält es sicherlich Werte, die dem

Charakter jener Landstriche gemäß sind wie etwa Smetanas tschechische Nationalopern: Die verkaufte Braut, Dalibor, Libussa. Mißerfolg ist nur zu nennen, wenn ein Stück trotz mehrfacher Versuche an weit auseinander gelegenen Punkten nirgends sich zu behaupten vermag; nur da ist anzunehmen, daß die Ursache dieser Erscheinung in der Arbeit selbst, in Mängeln ihres Innenbaues liegen. Diesen soll im Folgenden nachgespürt und sie an einzelnen besonders benannten Werken aufgezeigt werden.

Eine Hauptbedingung lebensfähiger Opern war von jeher ein gutes Textbuch, soferne man darunter eine sei es spannende, sei es einfachere, dafür aber umso gemütvollere Handlung versteht, die logisch und nicht nur den bloß dramatischen, sondern auch den besonderen musikalischen Forderungen gemäß wirksam aufgebaut ist. Seit einem Jahrzehnt etwa scheint man aber bei den Direktionen unter einem guten Textbuche nur mehr ein Gemengsel sich gegenseitig überbietender krasser Geschehnisse, eine Flucht gewaltsam-schauerlicher Szenen zu verstehen, mit welchen die Oper in tiefster Entwürdigung auf die Stufe der „Kinodramen" herabsank. — Brauche ich erst noch der hierher gehörigen Werke, die eine verrohte Fortsetzung des seinerzeitigen jungitalienischen Verismo darstellen, besondere Erwähnung zu tun, einer Tosca, eines Mädchens aus dem goldenen Westen, dessen Sammelsurium abgebrauchtester Regiewitze geradezu zum Lachen reizt, eines Schmuckes der Madonna, Tieflands (übrigens noch des wertvollsten dieser Reihe), Oberst Chabert, Quo vadis u. a., deren Titel mir schon wieder entfallen sind, die kürzer oder länger über mehr oder weniger Bühnen gingen, um gegenwärtig bereits den ewigen Schlaf in den Archiven zu schlummern? Die dem Publikum vom Lichtspieltheater her schon vertrauten grellen dramatischen Wirkungen stumpften sich eben, wie alles Uebermaß, sehr bald ab, während ihm von der Seite der Musik her kein fesselnder Ersatz kam noch, wie ganz natürlich, kommen konnte, denn diese atemlose Jagd kolportageromanhafter Moritaten, die jeder besseren seelischen Regung bar sind, widerstrebt durchaus ihrem Geiste, der aus Herzenstiefen seine Nahrung zieht und zwecks Wirkung breiterer Formgebung bedarf.

Sehen wir uns dagegen auf diesen Umstand hin, z. B. einmal den Tannhäuser an, ein gewiß beliebtes, weil noch immer sehr lebenskräftiges Werk, sicherlich frischer geblieben als selbst Lohengrin, so werden wir eine schöne, aber keineswegs überreiche Handlung gewahr (im letzten Akte „geschieht" nach heutigen Begriffen eigentlich gar nichts mehr!), die dank ihrer Innigkeit zu erwärmen, durch organische Mannigfaltigkeit von Stimmungen und deren raschen Wechsel das Interesse des Zuschauers stets aufs neue zu erwecken und rege zu halten vermag. Diese Eigenschaften teilen sich natürlich auch der Musik mit, welche durch ihre Ausdrucksmacht, die — wohlbeachtet! — hier noch durchaus in melodischem Gesang sich kundtut, alle diese beim bloßen Lesen des Textbuches oft kaum deutlich werdenden Momente erst überraschend ins rechte Licht setzt, vertieft, ausführt und so dem Publikum eingängig macht. Oder, um noch ein Beispiel aus der ausländischen Literatur beizubringen, wer vermutet sich nach den — wenigstens in deutscher Uebersetzung — herzlich dürftigen und trockenen Versen des Aida-Librettos davon solch ein überaus wirksames Stück? Die überquellende Phantasie und das Temperament des Musikers schufen da die Wüste zur üppigen Oase. — Beide Fälle, die sich sehr wohl vermehren ließen, tun eindringlich dar, daß die zuletzt beliebte einseitige Ueberschätzung der bloßen Handlung ein völlig falscher Standpunkt ist, denn, nochmals, die Oper kann nicht nur mit den Wertmaßen des rezitierten Dramas gemessen werden, denn sie ist ja ein gesungenes, hat daher seine besonderen Gesetze und muß daher auch von der Seite der Tonkunst aus dahin geprüft werden, ob diese die Fähigkeit aufweist, die im Buche liegenden Möglichkeiten aufzuspüren und aufs plastischste herauszuarbeiten. — Texte freilich, die wie H. Pfitzners Armer Heinrich oder Rose vom Liebesgarten so gänzlich den grundlegendsten dramatischen Begriffen Hohn sprechen, sind auch durch die wertvollste Musik nicht zu retten. Ihre Wahl seitens des Komponisten scheint mir vielmehr darauf hinzuweisen, daß demselben die rechte Eignung fürs Opernfach abgeht. Auch Siegfried Wagners Arbeiten, so begrüßenswert das ihnen zugrunde liegende Prinzip ist, sind bis auf den Bärenhäuter durchwegs Totgeburten und werden es bleiben, solange ihr Verfasser sich nicht von der Buntscheckigkeit und Verworrenheit seiner dichterischen Unterlagen loszumachen versteht. Dann der von R. Strauß eingeschlagene, inzwischen aber wieder verlassene Weg, Schauspiele mit Haut und Haar zu vertonen, ist unbedingt ein Irrpfad, der übrigens nur durch den diesem Tonsetzer eigenen illustrativen Stil begreiflich und daher nur für ihn gangbar war. Daß auch Salome und Elektra, deren Sujets im Grunde genommen gleichfalls zur oben gekennzeichneten Gattung von Schaueropern gehören, trotz ihres ungleich höheren musikalischen, resp. kompositionstechnischen Wertes nicht mehr als ein meteorgleiches Augenblicksdasein beschieden war, ist ein weiterer Beweis dafür, daß die Zeit für derlei Stoffe um ist, wie auch ihr Ursprung, das Kino, mangels Teilnahme bereits seit zwei Jahren als in wirtschaftlichem Niedergang begriffen erscheint.

Dazu kommt, daß das jetzige furchtbare Weltgeschehen, in das jeder von uns tausendfach verstrickt ist, so sehr alle unsere Nerven in Mitleidenschaft zieht, daß wirklich nicht die geringste Nötigung vorliegt, noch auch geraume Zeit nach Kriegsende da sein wird, sein Gehirn künstlich aufzureizen, wie es gegen Schluß der vorangegangenen langen Friedenszeit für manche Bevölkerungskreise ein wirkliches Bedürfnis geworden sein mag. — Es geschieht jetzt so viel Ungeheuerliches auf unserem alten Planeten, daß man sich lieber Ohren und Augen verschließen möchte, um den vielen grenzenlosen Jammer nicht zu sehen und dankbar mit beiden Händen jede Gelegenheit ergreift, die uns auf ein paar Stunden unsere Umwelt vergessen machen, uns wieder zu uns selbst führen kann. Darum ist es höchst wahrscheinlich, daß die Seele des Volkes in den kommenden Tagen mehr nach musikdramatischen Arbeiten verlangen wird, die das herzerwärmende Menschliche wieder in den Vordergrund stellen als natürlichen Gegenpol gegen die Grausamkeit der Gegenwart. In dieser Richtung also dürfte, was den Charakter der Handlung betrifft, die Gestaltung der künftigen deutschen Oper liegen und wenn die über die Annahme oder Ablehnung einer Neuheit entscheidenden Herren, ungleich dem ständigen Mißlingen der letzten Jahre, den Erfolg, künstlerischen wie materiellen, fürderhin an ihre Fersen heften wollen, werden sie wohl oder übel sich etwas mit dem Studium der Zeitpsyche befassen, dementsprechend ihren lieben, altgewohnten Schlendergang abbrechen, der Schablone aufsagen und endlich einmal unerschrocken selbst nach Neuem ausschauen müssen anstatt sich, wie bisher meistens, bequem auf Empfehlungen und den Zufall zu verlassen.

Aber nicht nur in bezug auf das Buch, auch, wie schon angedeutet, rücksichtlich der Musik in der Oper wird gründliches Umlernen not tun. — Dazu müssen vorerst die Orchesterdramen mit Bühnen-Begleitung neuerer und neuester Fechsung restlos verschwinden; es muß eine völlige und allgemeine Absage an diesen Stil stattfinden, der, trotz des Wagner der zweiten Periode, alle Anforderungen, die das Theater zwecks Wirkung zu machen berechtigt ist, auf den Kopf stellt, deren Erfüllung vereitelt. Die reichste Harmonik und Polyphonie, die virtuoseste Instrumentationskunst können deren verblendete Mißachtung nicht ausgleichen, zu welchen Bedingungen gehören: ein dem Charakter des Dargestellten entsprechendes Zeitmaß im Spiel, möglichste Verständlichkeit der Darsteller, Gegensatzreichtum der einander folgenden Szenen und Akte in dramatischer und mithin auch musikalischer Hinsicht, wogegen von der Wagner-Nachfolge in ihrem Schaffen nicht hunderte, nein, tausende Male gesündigt wurde. — Das Urteil der Zeit hat denn auch bereits darüber gerichtet: Versungen und vertan!

All diesen Uebelständen ist mit einem Schlage abgeholfen, wenn in der Tat wieder der Sänger zum Mittelpunkte der Oper wird und das Orchester in die gebührenden Schranken zurücktritt, Schranken, die einem feinen und erfinderischen Geiste jedoch noch immer genugsam Raum bieten werden zur Entfaltung reichsten Könnens auf diesem Gebiete, ohne nochmals in die bisherige Plumpheit zu verfallen. — Es muß und wird wieder ein musikdramatischer Stil gefunden werden, der das unabweisbare Bedürfnis nach klar gegliederten, übersichtlichen Tonformen mit den Gesetzen dramatischen Geschehens in Harmonie zu bringen versteht; der die von Gluck, Mozart, Weber, Marschner, Lortzing (um nur unsere Meister



Albert Niemann in seinen letzten Lebensjahren.

zu nennen, die, obwohl kerndeutsch, doch alle auf dem Boden der, der Oper angestammten italienischen Heimat stehen, ja, nur dadurch unserer ersten nationalen Opernblüte, von der wir heute noch zehren, den Bestand verbürgen konnten) gemachten Eroberungen mit den größeren Ansprüchen unserer Generation an künstlerische Logik und Naturwahrheit, wie sie von dem hochragenden alleinigen Vertreter des zweiten deutschen Opernhochstandes, R. Wagner, gefordert und durchgesetzt wurde, zu vereinen weiß.

Als der Punkt, von dem wir künftig auszugehen haben werden, erscheint mir als einzig aussichtsreich der Schnittpunkt, an dem sich diese beiden Richtungen treffen, wo das Alte noch nicht gänzlich über den Haufen geworfen, sondern durch den neuen Geist nur gemodelt, in farbigere Beleuchtung gerückt wurde. — Und an dieser Stelle finde ich eben den „Tannhäuser“ und den „Lohengrin“, welchen man vielleicht noch die „Meistersinger“ zuzählen mag, denn diese bedeuten nach der verführerischen, doch für das jüngere Schaffen so unheilvoll gewesenen Umsturztat des „Ringes“ und „Tristans“ unbedingt eine Rückkehr zu den Leitsätzen der erstgenannten beiden Werke, wenn auch mit einer Freiheit und Sicherheit gehandhabt, die nur dem Genie gegeben ist. — Vom Beschreiten dieser gewiesenen Richtung dürfen wir die Heraufkunft einer neuen, volkstümlicheren und daher erfolgreicheren Aera der heimischen Opernkomposition erhoffen, die uns die Produktion des romanischen Auslandes leicht wird entbehren lassen. Freilich ist bei all dem nicht zu vergessen, daß mit der genauen Beachtung eines Rezeptes noch gar nichts getan ist, wie die vielen Beethoven-, Schumann-, Wagner- usw. Nachahmer bewiesen haben. — Der Ton ist's auch da, der die Musik macht und wer nicht die besondere Begabung für das Dramatische, das nun einmal einen gewissen „Schmiß“ nicht entbehren kann, von Geburt aus sein eigen nennt, wird zeitlebens vergeblich nach der Palme des Opernerfolges ringen. — Ihm nützt auch das glücklichste Textbuch wenig, wie Götz' „Widerspänstige“ dartut, die gleich dem Corneliusschen „Barbier“ gewiß durchwegs herrliche, den Kennersinn entzückende Musik aufweist. Aber gerade das ist's eben: sie ist zu fein, zu sehr Kammerstil, sie entbehrt im großen und ganzen des mit sich reißenden Schwunges, dem sogar ein Schuß Derbheit nicht schadet, um auf die Menge zu wirken und dies ist ja doch wohl die Aufgabe des Theaters. — Dies erkannte ich nach langem Nachdenken schließlich als Grund, warum sich diese zwei Stücke, denen noch andere, wie Verdis Falstaff, zu gesellen wären, trotz öfterer Neustudierungen (die aber Ehrenpflicht jeder Bühne sein müßten!) nie lange im Spielplane halten können. Sie sind Kaviar fürs Volk, der bekanntlich kein Nahrungs-, sondern ein Genußmittel für wenige Begütertere ist. —

Nun ist zuzugestehen, daß dem Deutschen die dramatische Ader überhaupt weniger reichlich springt, daß das Beschauliche, Nachdenkliche seiner Natur gemäßer ist; umso größer sollte, meiner Meinung nach, eben darum von allen Seiten, denen daran liegt und liegen muß, der Eifer sein, dieses besondere Talent aufzuspüren und zu fördern. — Leider wurde bisher, wie die Tatsachen zeigen, in dieser Hinsicht viel zu wenig, ja nichts getan, nichts von Intendanzen und Direktoren, nichts von den Kapellmeistern, die samt und sonders noch tief in der Wagnerei, oder, wenn sie als besonders fortschrittlich gelten wollen, im Debussysmus stecken, von dem in bezug auf die Oper bei seiner völligen Wesensverschiedenheit von deren Ausdrucksformen (hier blendende Wirkung nach außen, dort träumerisches Versenken ins Innerliche) gar nichts zu erhoffen ist, und bis auf wenige rühmliche Ausnahmen nichts von der Kritik, die nur immer in die Ruhmesposaune der jeweiligen Modegrößen stößt, statt einer gewissen Stetigkeit der musikalischen Kultur das Wort zu reden und das Bewußtsein einer solchen im zeitunglesenden Publikum wachzuhalten und zu stärken. — Nicht zuletzt liegt unser heutiger Opernjammer an den Zuhörern, die ohne sicheren Instinkt für das Echte von einem Schlagworte zum anderen gehetzt werden und schließlich in ihrer Urteilslosigkeit oder Furcht, sich bloßzustellen, alles fallen lassen und in die Operette gehen. Da gibt es keine Probleme, da plätschert alles so gemütlich und eingängig fort und vor allem, man ist jeder etwa kompromittierenden Stellungnahme überhoben.

Der tobende Krieg hat uns Deutsche über so vieles schon die Augen geöffnet und sind dem entsprechend auch bereits auf manchen Gebieten verheißende Ansätze zur Selbstbesinnung und damit zum Besserwerden sichtbar. Es ist kaum einzusehen, warum nicht auch auf dem Kampfplatze der musikdramatischen Kunst der neue, der völkische Geist obsiegen und seine nunmehr schon so vielfach durch das Schwert bewiesene gewaltige Tatkraft künftig nicht auch in strahlenden Werken des Friedens bekunden soll.

Zum Tode von Battke und Reß.

Ungewöhnlich reiche Ernte hat der Würgengel im abgelaufenen Jahre unter den großen Lehrmeistern der Tonkunst gehalten. Von Max Reger, der in der Vollkraft seines Schaffens abberufen wurde, über Abendroth, dann Emil Krause, den Hamburger Klaviermeister, bekannt durch seinen reichhaltigen, andere Beiträge ersetzenden „Beitrag zur Technik des Klavierspiels“, ferner Bernhard Scholz, Ernst Rudorff, und zuletzt Max Battke und Johann Reß. Eine Kette reicher Begabungen, die eine sichtbare Lücke gerissen haben. Nur allzu sichtbar und kaum zu schließen ist die Kluft, die sich gähnend auftut, seit Battke und Johann Reß nicht mehr sind.



Max Battke †.

Wenn die Lehrerfolge, die Battke und Prof. Reß, jeder in seiner Art, errungen haben, ungewöhnlich großes Aufsehen erregt haben, so zeigt dies nur, wohin wir mit der heutigen Gesangspädagogik geraten sind. Man wird es auch verstehen, warum sich auch weitere Kreise als bloß die der engeren Fachgenossen für das Wirken der beiden Pädagogen interessierten. Es wird berichtet, daß die großen italienischen Gesangskünstler, die während des 17. und 18. Jahrhunderts nicht nur ihre engere Heimat, sondern ganz Deutschland und Oesterreich überschwemmten und namentlich an den Fürstenhöfen gern gesehene Gäste waren, während ihrer Ausbildung verhalten waren, nicht nur strenge technische Studien zu treiben, sondern sich auch mit den Grundsätzen der musikalischen Komposition, mit Klavierspiel und akustischen Studien zu befassen. Es wird ferner durch glaubwürdige Berichte erhärtet, daß manche der großen Gesangslehrer auf allgemeine gründliche Durchbildung ihrer Schüler das größte Gewicht legten. Nur so ist es z. T. verständlich, wieso Mozart und nach ihm z. B. Rossini an die Kehlfertigkeit der Sänger und Sängerinnen außerordentlich hohe Ansprüche stellten. Nur so ist es erklärlich, wieso Mozart in die sonst außerordentlich konsequent als dramatisch behandelte Partie der Donna Anna in Don Giovanni jene berühmten acht Takte Koloratur einfließen ließ, die heutzutage den Schrecken so vieler „Hochdramatischen“ bilden und jahraus, jahrein die Aufführung der „Oper aller Opern“ in Frage stellen.

Wir müssen annehmen, daß die musikalische Tonbildung der Chorsänger, mit denen Bach z. B. in seinen Kantaten rechnete, ein erkleckliches Maß erreichte, wenn wir die Schwierigkeiten betrachten, die Bach in seinen Kantatenchorsätzen taktweise häufte. Wie sehr nun das Maß nicht nur musikalischer, sondern auch gesangstechnischer Durchschnittsbildung gesunken ist, das wird uns klar, wenn wir begreifen, daß Erscheinungen wie Battke und Prof. Reß in gewisser Hinsicht reformatorisch wirkten. Man kann fast sagen, daß Battke und Reß von verschiedenen Seiten her, jeder mit anderen Mitteln und anderen Zielen, doch dazu bestimmt schienen, die Gesangspädagogik umzugestalten und auf ein höheres Niveau zu bringen, wenn wir auch von der hohen Stufe der früheren Gesangskultur weit entfernt sind.

Battke hat, durch gewisse Schäden des Schulgesangsunterrichts bestimmt, sein Lebensziel darin gesehen, den Gesangsunterricht in Schulen in mancher Hinsicht vollkommen umzugestalten. Er hat seine Reformen zu einem ganzen Systeme ausgebaut, von dem man nur bedauern kann, daß es infolge

seiner Geschlossenheit sich nicht ohne weiteres auf den Einzelunterricht übertragen läßt. Die Hauptpunkte seiner „Methode“, die Battke in den mehrmals aufgelegten Schriften „Erziehung des Tonsinnes, Tonsprache — Muttersprache“, „Prima vista“, „Musikalische Elementarlehre“ niedergelegt hat, sind einerseits Vereinfachung des vom Schüler zu bewältigenden Tonmaterials mit Zuhilfenahme der Solmisationstöne, andererseits Schärfung des Gehörs, vor allem durch Musikdiktat. Namentlich das Musikdiktat, das Battke in „rhythmisches“ und „melodisches Diktat“ zerlegte, hat durch ihn eine liebevolle Pflege und sorgsame Ausbildung erhalten. Seine Broschüre „Neue Formen des Musikdiktats“ zählt im ganzen 12, zum Teil verblüffend durchdachte Formen auf. Nicht Intervalle treffen, sondern alle Töne auf den Grundton der Skala zurückführen, lehrt seine Methode. Mit Zuhilfenahme des zerlegten Dreiklangs in allen möglichen Brechungen soll nach Battke der Lehrer darauf hinarbeiten, den Schüler zur Ton v o r s t e l l u n g zu erziehen. Battke will nicht nur s i n g e n, sondern auch h ö r e n lernen lassen.

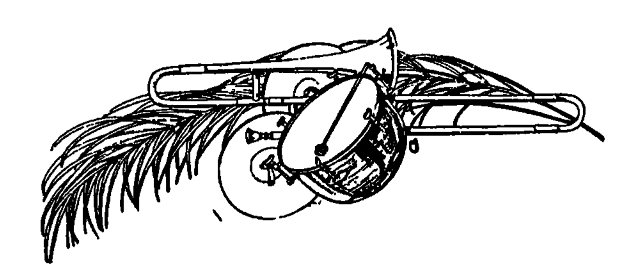
Die Pflege des Sologesangs war die Lebensaufgabe des unvergänglichen Johann Reß geworden. Wie seine Assistentin, Maria Brossiment, in einem Nachruf in der „N. Fr. Pr.“ ausführt, offenbarte der am 8. August 1839 in Frankfurt a. M. geborene Reß schon in frühester Jugend große musikalische Fähigkeiten. Mit 18 Jahren begann er Gesangsstudien bei Josef Nehrlich und fand Engagements in Amsterdam, Braunschweig, Berlin und Prag. In Prag läßt er sich als Gesangslehrer nieder und wirkt in dieser Eigenschaft von 1867—1880, wird 1880 ans Wiener Konservatorium berufen, verläßt 1892 diese Stellung, um sich desto besser im Privatunterricht der Ausbildung großer Talente widmen zu können.

Am meisten wirkte bei ihm das eigene Beispiel, einige wenige Töne, die er vorsingt, an denen er das mühelose, lockere Singen erläutert, ersetzen dem Schüler vollauf langatmige theoretische Auseinandersetzungen. Von seinen Schülern, die er in den letzten Jahren einer erfolgreichen Bühnentätigkeit zuführte, seien nur erwähnt: Selma Kurz (Wien, Hofoper), Richard Breitenfeld (Frankfurt), Kammersänger Richard Mayr, Elsa Weigl-Pazeller, Else Jolland (Kgl. Landestheater, Prag).

Ein eigentümlicher Zufall fügte es, daß eine seiner Schülerinnen, deren reizvolle Stimme den Meister besonders erfreute, Rose Ader, die zuletzt in Hamburg engagiert war, just an Reß' Todestage an die Berliner Hofoper berufen wurde. Der Meister sollte diese Freude nicht mehr erleben.

Unermüdlich, bis an den Abend seines Lebens, arbeitete Reß an der Vollendung seiner Methode, und nichts ist bezeichnender für seine Gewissenhaftigkeit, als daß es ihn besonders freute, Schüler und Schülerinnen aus früheren Perioden seiner Lehrtätigkeit, deren Ausbildung längst abgeschlossen schien, auf neue Verbesserungen seiner Methode, die er inzwischen erprobt hatte, aufmerksam machen zu können.

Ich habe an anderer Stelle den Nachweis geführt, daß sich leider viel zu viel unberufene Elemente dem Gesangsunterricht zuwenden und heillose Verwirrung anrichten. Man fühlt auch, daß eine Umkehr dringend not tut, und trachtet, das Ausmaß an Fähigkeiten, das bei den Prüfungen zur Zulassung an höheren Schulen verlangt wird, immer höher zu stellen. Will man wirklich eine Besserung auf dem Gebiete des Gesangsunterrichtes herbeiführen, so kann es nur in der Weise geschehen, daß eine künftige weitschauende Gesangspädagogik a l l e wertvollen Ansätze, mögen sie sich offenbaren, wie und wo sie wollen, zu einem Gesamtlehrgebäude zusammenfaßt, das auf gesangstechnische und musikalische Durchbildung der kommenden Sängergenerationen gleichmäßig Bedacht nimmt. Die gesangspädagogische Literatur bedarf noch manches wertvollen Zuwachses. Während über die theoriepädagogischen Bestrebungen der Gegenwart schon eine ganze Bibliothek erschienen ist, haben sich von anerkannten Gesangsmeistern der Gegenwart nur Lilli Lehmann und Stockhausen über ihre Lehrweisen ausgesprochen. Es wäre zu begrüßen, wenn auch ein berufener Hüter der Methode Reß sich zu schicklicher Zeit entschließen wollte, die Lehre des Meisters aufzuzeichnen, bevor sie der Vergessenheit anheimfiele. Eine solche Veröffentlichung würde u. a. auch musikgeschichtlichen Studien über die Entwicklung der Gesangstechnik und ihre Rückwirkung auf die zeitgenössische Vokalkomposition zugute kommen. **Dr. Otto Chmel** (Prag).



Paul Bekker: Das deutsche Musikleben.

Von BRUNO STÜRMER (Freiburg i. Br.).



Man mag — absichtlich schicke ich diese Bemerkung voraus — mit manchen Einzelheiten des Bekkerschen Buches nicht einverstanden sein, immer wird man seine Gesamtheit als stark und wertvoll anerkennen müssen. Und lehnt man auch die letzten Konsequenzen des grundlegenden Gedankens ab, so wird sich doch niemand der Einsicht entziehen können, daß die aus ihm erwachsenen Forderungen nach Neuordnung größtenteils wohl berechtigt sind und gehört zu werden verdienen schon um ihrer großen Ehrlichkeit und Wahrheitsliebe willen.

Zu Anfang schon stellt Bekker einen neuen Begriff auf, der ihm Anlage und Durchführung seiner Darstellung von selbst vorschreibt, den Begriff der „s o z i o l o g i s c h e n F o r m“. Die musikalische Form ist ihm nicht mehr nur Klang gewordene Materie, wie wir sie bisher aufzufassen und zu erklären gewohnt waren, sondern wahrgenommene Materie, d. h. ein Erzeugnis des Zusammenwirkens von Musiker und Gesellschaft. Die Gesellschaft — hier komme ich schon auf den Punkt, der mir einer Kritik am meisten ausgesetzt zu sein scheint. Wenn Bekkers eigene Definition (Seite 23) heißt: „Das wahrnehmende Kollektivwesen [also gemeinhin das Publikum] erhält persönliche Züge, es wird zu einer durch besondere Gemeinschaft verbundenen Gesamtheit: es wird zur Gesellschaft“, so liegt hier ein großer Irrtum zugrunde. Die Masse an sich kann niemals Persönlichkeitswert bekommen, sie ist ein Neutrum, ein Ding. So wenig sie je einen eigenen Willen haben kann, so wenig ist sie imstande den Platz auszufüllen, den ihr Bekker innerhalb der Formerzeugenden anweist. Stets wird die Gesellschaft durch ihre zeitlichen und kulturellen Forderungen auf die Gestaltung der Form wesentlichen Einfluß gewinnen, der sich beim Schaffenden notwendig nach innen vertiefen wird. Bekker betont dies selbst mehrfach und begründet es, sowohl indem er auf Bach (Matthäuspassion!) und auf Haydn und Mozart hinweist, die ganz in ihrer Zeit wurzeln und deren höchste Steigerung darstellen, als auch durch die Prägung des Begriffs „Kulturkritiker“ für die Schaffenden, die wie Beethoven und Wagner mit ihrem Lebenswerk eine neue Zeit heraufführen. (In diesem Zusammenhang möchte ich auch auf die überaus feine Einordnung Gustav Mahlers und seiner Monumentalkunst in das geistige Gebäude unserer Zeit hinweisen, die sich der Massenidee Reinhards willig fügt, aber bei Mahler stutzig wird und seinen ernsten Kunstwillen als unechte Mache verdächtigt.)

Geht also Bekker in einseitiger Verfechtung seiner Idee hier entschieden zu weit, so tut er es auch da, wo er sich bestrebt, die Musik als Glied unserer Gesellschaftsordnung darzustellen. Der Satz: „Musik als Erscheinung ist lebendige Gesellschaftsgestaltung“, ist als Grundlage einer Musikästhetik wohl kaum zu verwerten. Denn zunächst hat die Aesthetik, sowohl die jeder Einzeldisziplin wie der Kunst im allgemeinen, die Aufgabe, das Verhältnis von Form und Material zu untersuchen. Daß dazu der Gesichtswinkel ein erheblich engerer sein muß, ist klar; erst im Verfolg der durch jene Untersuchung angeregten Gedanken wird sie tiefere Zusammenhänge zwischen Formgestaltung und Gesellschaft aufzeigen können.

Trotz all dieser Einwände bleibt aber der Grundgedanke der soziologischen Form und damit des ganzen Buches bestehen, nur erfährt der Begriff der Gesellschaft als Mitwirkende bei der Schaffung der Form eine andere, wesentlich engere Definition. Unter dieser Voraussetzung behält auch der Schluß der Einführung des Buches seine Richtigkeit: „So sind Gesellschaft, Musiker, Kritik die drei Elemente der musikalischen Form: Gesellschaft und Musiker als die schöpferisch gestaltenden Kräfte, Kritik als das Prinzip der Erkenntnis, das durch Synthese dieser schöpferischen Kräfte die Form als Gesellschaftserscheinung zur begrifflich klaren Anschauung bringt.“

Völlig unberührt dagegen bleiben von dieser Kritik des Formbegriffs die rein praktischen Teile des Buches. Sie sind zwar stets von dem durch ihn gegebenen Gesichtspunkte aus gesehen, haben aber zuletzt nur mit ihm als Ganzem zu tun, so daß eine Auseinandersetzung mit ihnen etwas in sich Geschlossenes bedeutet.

Wie nicht anders zu erwarten stellt das Buch in dieser Hinsicht eine einzige scharfe und lückenlose Abrechnung dar mit dem heutigen Musikbetrieb. Und hier gelingt es Bekker fast restlos zu überzeugen. Nicht als ob all das, was er an Vorschlägen bringt, die letzte und endgültige Form der Neuordnung sein müßte; aber wir finden vieles, was zwar schon oft an unserem Musikleben getadelt wurde, bei ihm mit einer solchen Ueberlegenheit der Logik und des historisch gefestigten Wissens erneut erfaßt und untersucht, daß wir uns nur darüber freuen und das Nörgeln und Kritikastern vergessen sollten.

Aus der Fülle der teilweise gänzlich neuen Anregungen greife ich nur einiges heraus, was mir einer besonderen Betrachtung wert erscheint. Da ist zunächst die Forderung Bekkers nach Hebung des Standesbewußtseins beim Musiker durch Bewußtwerden des Standesideals. Mit anderen Worten: der Musiker soll endlich einmal einsehen, daß er eine kulturelle Mission zu erfüllen hat mit seinem Beruf, seiner besonderen Begabung, er soll Künstler, soll Schaffender, nicht Handwerker und Gewerbetreibender sein. Dazu ist nicht nötig, daß nun jeder sein Ziel als „Komponist" sucht, denn Nachschaffen muß eben Selbstschaffen sein, wohl aber muß er geistig zur Erkenntnis seiner Aufgabe befähigt werden. Das kann er aber nur, wenn er sich im Rahmen unserer heutigen Schulverhältnisse eine gewisse Allgemeinbildung erworben hat, die ihm einen freien Blick und die spätere Selbstförderung ermöglicht. Darum ist die Forderung des Einjährigenzeugnisses für Musiker vorläufig durchaus berechtigt. Vorläufig — denn später wird auch einmal im Betrieb unserer Musikschulen die Umwälzung kommen, daß sie die Erziehung des Künstlers völlig übernehmen und ihm auch die geistigen Grundlagen zur Erfüllung seiner Mission geben, nicht nur ihn zum Erwerb befähigen, wie das heute ausschließlich der Fall ist.

Gerade hier, beim Kapitel des Musikunterrichts wie er heute ist, erhebt Bekker laut und fordernd den Ruf nach dem Staat, der eingreifen soll, weil er allein Wandel schaffen kann kraft der ihm eigenen Gewalt. Welche Zustände in diesem allerwichtigsten Zweig, der Erziehung der Gesellschaft zur Mitarbeit am großen Bau, herrschen, das nochmals auseinanderzusetzen, ist wohl unnötig, denn es ist keinem ein Geheimnis mehr, der mit offenen Augen um sich sieht. Nichtskönnen und Geldmacherei machen sich hier breit; Leute, denen die Musik und die Orthographie gleichermaßen Geheimwissenschaften bedeuten, haben oft eine Macht, die das wirklich Gute sogar zu verdrängen imstande ist.

Hier muß der Staat eingreifen. Der Beruf des Musiklehrers muß aufhören vogelfrei zu sein, vorher ist an ein Weiterbauen im Sinne Bekkers überhaupt nicht zu denken. Das einzige Mittel, Besserung zu schaffen, ist die Einführung der Diplomprüfung, nicht von einzelnen Verbänden, sondern vom Staat aus. Konzessionszwang für Musikschulen und behördliche Schließung aller minderwertigen Institute wären weitere Folgen einer solchen Einrichtung.

Allerdings müßte dem allem etwas vorausgehen, um es nicht zu gewaltsam und unorganisch eintreten zu lassen: das ist eine gründliche Neuorientierung des Staates gegenüber der Musik. Der Staat muß sich endlich einmal entschließen, die Musik nicht mehr als Amüsement oder notwendiges Uebel zu betrachten, sondern muß sie in sein soziales Gefüge einordnen, ihr den Platz endlich anweisen, der ihr gebührt und immer noch versagt bleibt. Die Musik ist in unserer Zeit ebenso Ausdruck des Gemeinschaftgedankens, wie irgendeine andere Aeußerung der Gesellschaftsordnung. Darum darf sie auch künftig nicht beiseite stehen müssen, wo es sich um die Fragen einer sozialen Reform auf dem Gebiete der Schule, der Theater usw. handeln wird.

Mit einer solchen Neuordnung ist auch die Grundlage gegeben, von der aus sich alles wird weiter entwickeln können. Ob dann aus den Hoftheatern Staatstheater werden, ob die Stadt als lokale Vertreterin des Staates sich des Konzertwesens annehmen wird, wie Bekker es verficht, darüber zu streiten ist im letzten Grunde noch müßig und unersprießlich. Es handelt sich da zunächst um das große Ganze, nicht um Einzelheiten, womit ich natürlich nicht die, wenigstens teilweise, sicher vortrefflichen und brauchbaren Vorschläge Bekkers als unwesentlich bezeichnen möchte. Im Gegenteil, sie sollen gehört und, wo es möglich ist, schon jetzt beherzigt werden. Wohl aber möchte ich den Gegnern Bekkers, die sicher nicht fehlen werden (dazu ist das Buch von einer zu ehrlichen Rücksichtslosigkeit), von vornherein die Sinnlosigkeit ihres Tuns vorhalten. Es hieße einen Kampf um des Kaisers Bart kämpfen, wollte man schon jetzt, bevor die Grundfrage erledigt ist, über ihre Folgen disputieren.

Viel wichtiger ist es, daß alle, die ernsthaft nach einer Hebung unseres Musiklebens streben, und eine solche wird nur im Sinne Bekkers stattfinden können, sich zusammentun, um den Gedanken der Musikergenossenschaft zu verwirklichen. Damit wäre endlich einmal allem dumpfen Streben nach Standesvertretung gegenüber Publikum und Vermittlertum (Agent und Verleger) ein Ziel gegeben. Es ist nur Sache des guten Willens, daß auch für die Musiker aus unserer großen Zeit, die uns den Gemeinschaftsgedanken so stark erleben läßt, ein Zusammenschluß der Parteien und Verbände erwächst, der durch seine Wirkung auf ihn selbst und auf die Gesellschaft die Besserung der sozialen Lage des Musikers schon in sich trägt.

Um die hauptsächlichen Fragen, die Bekker aufwirft, wenigstens alle zu streifen, gebührt noch ein letztes Wort den Forderungen, die er an die Kritik, „das Prinzip der Erkenntnis" stellt. Wenn er die Hauptaufgabe der Kritik darin sieht, Zusammenhänge aufzuzeigen und zu entwickeln, Neues mit dem Geist der Zeit in Uebereinstimmung zu bringen, so erbringt er den besten Beweis für die völlige Berechtigung seiner Forderung durch sein eigenes Buch. Sein Feldzug gegen den Referenten der Tagespresse, wie er heute ist, scheint mir zu einseitig — leidenschaftlich. Gewiß hat die Kritik Besseres zu tun als Konzerte, deren Programm so wenig mit Musik etwas zu tun hat wie ihre Aufmachung, daraufhin zu untersuchen, ob Herr X. gut spielte und Fräulein Y. schlecht sang. Aber ein völliges Einstellen der Wertung der technischen Leistung auf die Frage, ob der Formgedanke des Werkes (immer im Sinne Bekkers!) erfüllt wurde oder nicht, bedeutet entschieden eine zu scharfe Wendung, die leicht ebenso schlimme Folgen haben könnte wie das heutige Referententum. Aber auch hier wird sich selbst vieles leichter lösen lassen, als es jetzt den Anschein hat, wenn wir nur erst einmal damit beginnen, unser Konzertwesen einem einheitlichen Kunstwillen zu unterstellen, und uns freimachen von der Willkür des Geschäftsmannes und einzelner Konzertinstitute, die zwar aus bestem Willen erwachsen sind, aber allmählich anfangen, sich selbst einen Glorienschein zu weben.

„Uns freimachen!" das soll uns allen das Losungswort sein für die Zeit nach dem Kriege, die so unendlich viel Umwälzungen bringen wird. Freimachen wollen wir uns von Vorurteil und kleingeistiger Auffassung der Musik, freimachen von allem unkünstlerischen Modetaumel und aller schmutzigen, widerlichen Jagd nach Geld und Ruhm. Dann, wenn wir das vermögen, hat uns der Krieg gelehrt, was er uns lehren sollte. Dann werden wir uns auch freuen können, einen Mutigen unter uns zu haben, der seine Stimme schon laut erhob, als wir noch nicht den Weg wußten.

Der Musikkritiker-Prozeß in München.

In München hat sich dieser Tage ein Prozeß abgespielt, der auch außerhalb der Stadt an der Isar Aufsehen zu erregen geeignet war, aber die Beachtung nicht gefunden zu haben scheint, die den Vorgängen gebührt. Es ist nicht nötig, ihnen in die letzte Einzelheit hinein zu folgen. Es handelt sich um folgendes. In der Zeitschrift „Der März" wurde vor einiger Zeit ein Aufsatz des Privatdozenten Dr. *August Mayer* veröffentlicht, der der Münchener Kritik neben anderen schönen Dingen mit klaren Worten Bestechlichkeit vorwarf. Jeder Mensch mit normalem Verstande mußte m. E. aus der Fassung des im Mittelpunkte der späteren Erörterungen stehenden Satzes herauslesen, daß der Verfasser an Bestechungen durch Geld oder Geldeswert gedacht habe. Im Termine ließ Dr. Mayer jedoch erklären, er habe nicht an eine solche Bestechlichkeit der Kritik als in München ortsüblich, sondern an gewisse „Freundlichkeiten" wie Besuch der Kritiker u. a. m. gedacht. Schon dieser Umstand ließ Herrn Dr. Mayer in eigentümlichem Lichte erscheinen: er, der Philologe, der der Münchener Kritik Mangel an Kenntnis der deutschen Grammatik vorwarf und den tiefgründigen Satz formuliert haben soll, jemand, der im Deutschen eine Inversion gebrauche, könne sich nicht für befugt erachten, in Dingen der Kunst mitzureden: er, der diesen mit Gefahren für das Zwerchfell verbundenen Satz aussprach, war nicht imstande, seine Vorwürfe, und noch dazu solche der allerschwersten Art, in ein ohne weiteres verständliches Deutsch zu kleiden. Die Verhandlung ergab ein ganz anderes Bild, als es der erst kurz vor Niederschrift des Aufsatzes nach München gekommene Dr. Mayer gesehen hatte. Der Anwalt des Beklagten konnte auch nicht einen Punkt vorbringen, der der Prüfung durch das Gericht standgehalten hätte. Wer die Dinge ohne Vorurteil prüfte, mußte sich die vom Gerichte übrigens nicht behandelte Frage stellen, ob Herr Dr. Mayer nicht etwa Hintermänner hätte, die ein Interesse an der Bloßstellung der Münchener Kritiker hätten? Ihr wollen wir an dieser Stelle nicht nachgehen. Aber gewisse allgemeine Gesichtspunkte sind es wert, bekannt und besprochen zu werden.

Es ist notwendig, den Boden, auf dem die Dinge sich abspielten, etwas näher kennenzulernen. Letzten Endes drehte es sich — unausgesprochen — bei dem ganzen Streite um die Stellung der *Münchener Kritiker* zu dem Königlich Bayerischen Generalmusikdirektor *Bruno Walter*. Er sollte die oben berührten „Freundlichkeiten" gegenüber der Kritik unterlassen und sich dadurch den Zorn der Kunstrichter zugezogen haben. Weiter machte die beklagte Partei, um die Minderwertigkeit der Münchener Kritik zu beweisen, dieser und insbesondere dem Komponisten und Kritiker *Wilhelm Mauke* den Vorwurf, er sei, als ihm die Wiederaufnahme eines in früheren Jahren in München gegebenen Werkes von der Leitung der Hofbühne abgeschlagen worden sei, in seinen Angriffen auf Walter wesentlich schärfer geworden, ja, Mauke sei mit den anderen Kritikern zu einem förmlichen

Komplotte zusammengetreten, Walter zu stürzen und an seine Stelle den Hofkapellmeister *Heß* zu setzen, resp. diesen Ersatz mit allen Mitteln zu fördern.

Endlich wurde (von den Klägern) behauptet, daß der Generalintendant Baron *v. Franckenstein* einen Versuch gemacht habe, durch Dr. August Mayer ein Münchener Blatt zu bewegen, in der Kritik einen anderen, d. h. weniger scharfen Ton anzuschlagen.

Durch die Einvernehmung des Griechischen Konsuls Prof. Dr. Bassermann wurde nachgewiesen, daß Dr. Mayer tatsächlich einen Beeinflussungsversuch beim „Bayerischen Kurier" unternommen und sich dabei als vom Generalintendanten beauftragt ausgegeben hat! Als der Unterzeichnete, der in dem Prozesse als Sachverständiger vernommen wurde, München verließ, wurde gerade eine Erklärung des Barons v. Franckenstein bekannt, die besagte, daß der Generalintendant Herrn Dr. Mayer niemals einen solchen Auftrag erteilt habe! Es entsteht nun die Frage: Wer hat gelogen? Sie wird vielleicht das Gericht noch zu beantworten haben[1].

Mauke wurde seine Doppeltätigkeit als Kritiker und Komponist in besonders scharfer Weise vorgehalten: es sei unstatthaft, daß er Opernkritiker bliebe, wenn er gleichzeitig selbst Opernwerke schreibe. Die bei solchen Vorhaltungen im Hintergrunde liegenden Gedanken sind zu selbstverständlich, als daß sie hier noch besonders betont zu werden brauchten. Weshalb ist es nun keinem der Herren, die Mauke solchen Vorwurf machten, aufgefallen, daß sich Generalintendant v. Franckenstein zwar nicht in München, wo ihm ein Hausgesetz das untersagt, aber doch auswärts als Komponist um öffentliche Anerkennung bemüht? Mauke ist ein Komponist eigenen Gepräges, der außerhalb des Ringes der in einem gegenseitigen Anerkennungsverhältnisse Stehenden weilt. Von Franckenstein ist ein Komponist von mindestens stark zweifelhaften Qualitäten, bedeutet in seinem Schaffen als Tonsetzer auf jeden Fall nicht viel. Woher nun wohl die sozusagen affenartige Geschwindigkeit, mit der seine Oper „Rahab" sich einen Weg auf eine große Anzahl der deutschen Bühnen bahnte? Kein Mensch wird Herrn v. Franckenstein vorwerfen dürfen, er mißbrauche seine einflußreiche Münchener Stellung dazu, sich als Komponist auf der auswärtigen Bühne durchzusetzen, aber jedermann wird zugeben, daß der Komponist v. Franckenstein nur irgendwo anzuklopfen braucht (was heißen will, daß sein Verleger sein Werk nur zu versenden braucht), um offene Türen zu finden. Ausnahmen mögen auch hier die Regel bestätigen. Wenn aber Wilhelm Mauke Sänger findet, die seine Lieder singen und — bei anderen Gelegenheiten — durch ihn kritisiert werden, so sucht der oder jener dem Künstler daraus einen Halsstrick zu drehen. Ich verstehe das nicht. Wie seine Freunde Mauke kennen, wissen sie, daß er „Freundlichkeiten" nicht zugängig ist. Er kennt weder viel Rücksicht gegen andere noch gegen sich selbst. Jeder mit den Verhältnissen Vertraute weiß, daß Mauke nur aus ganz gemeiner Not zum kritischen Berufe gegriffen hat, er betrachtet sich mit Recht in erster Linie als Komponisten. Ja, soll denn ein Tonsetzer, der als Kritiker tätig sein muß, um leben zu können, der schöpferischen Tätigkeit entsagen? Sicherlich ebensowenig wie ein Kapellmeister, der Generalintendant wird.

Als Walter nach München kam, wurde er mit hoffnungsvoller Freude begrüßt. Die Kritik erkannte ihm die „Anwartschaft" auf die von ihr ersehnte Rolle eines wirklichen Führers in dem etwas zerfahrenen Münchener Musikleben zu. Das steht aktenmäßig in den damaligen Kritiken fest. Da aber nach der Meinung der Münchener Kritik Walter die auf ihn gesetzten Erwartungen nicht zu erfüllen vermochte — gleichgültig, ob sie daran irrt oder nicht —, so nahm sie nach und nach eine, jedoch keineswegs als grundsätzlich zu bezeichnende, oppositionelle Stellung zu ihm ein, denn sie erkannte die guten Eigenschaften des Generalmusikdirektors immer wieder an und ließ gar manche seiner Aufführungen ohne jeden Tadel. Dieselbe Münchener Kritik sah nun neben Walter einen Künstler groß und ihrer Meinung nach immer größer werden, den Hofkapellmeister *Heß*. Sie gab dieser Meinung, soviel mir bekannt, nicht direkt, aber häufig indirekt Ausdruck. Daraus und aus einem widerwärtigen Tratsch (der Vorsitzende des Gerichtshofes hat die traurige Zwischenträgerei genügend gebrandmarkt) entstand schließlich in München das lächerliche Gerede von einem bestehenden (antisemitischen) Komplotte, Walter zu entthronen. Das Münchener Gericht hat nun den Grundsatz ausgesprochen: Wenn sich die Kritik öffentlich gegen einen ihr aus künstlerischen Gründen nicht als für seine Stellung geeignet erscheinenden Künstler erklärt und an seine Stelle einen anderen gesetzt wünscht, so ist das ihr gutes Recht; ja es darf das sogar als die Pflicht einer unabhängigen Kritik angesehen werden, in dieser Weise gegen den Künstler vorzugehen.

[1] Der Anwalt der klagenden Partei hat angenommen, daß sich der Beklagte ohne jede Berechtigung als von Herrn *v. Franckenstein* beauftragt ausgegeben habe.

Das ist ein Spruch, den die Kritik überall wird buchen dürfen und müssen. Die wirkliche Kritik hat nicht allein die Aufgabe, künstlerische Leistungen zu bewerten, sie hat auch das Recht, Kunstpolitik zu treiben. Die Grenzen dafür zu bestimmen ist hier nicht mein Ziel.

Und die Lehren aus diesem unerfreulichen Prozesse? Der Künstler erkennt kaum jemals eine Kritik, die ihn tadelt, als berechtigt an. Er argumentiert, daß Kunst von Können komme, übersieht aber, daß vor dem Können das Wollen steht und daß auch im Kritiker ein Wille mächtig ist, der, selbst der Kunst zu dienen und das vorgeführte Kunstwerk in möglichster Vollendung, so wie er sie kennt und will, zu sehen. Ist der Künstler leicht verletzt, wenn seine Leistungen nicht in den Himmel gehoben werden, so versetzt diese Tatsache seinen Anhang in einen seelischen Zustand, der unter Umständen den Grad einer gewissen Raserei erreichen kann. Dieser Zustand läßt den blinden Parteigänger alle Pflichten des Anstandes vergessen, läßt ihn den Gegner seines Heros auf die unsauberste Weise bekämpfen. Der ruhigen Sinnes die Dinge Bewertende wird aber diesen Furor dilettanticus (ich entlehne den treffenden Ausdruck der „Münchener Zeitung") nicht nach strengem moralischem Maßstabe einschätzen, sondern ihn als krankhaft und überspannt zu bezeichnen geneigt sein und ihm deshalb mildernde Umstände beimessen. Wenn einer die oft recht sauere Aufgabe hat, als Kritiker tätig sein zu müssen, so verschone er die Bühne, deren Leistungen er als Kunstkritiker öffentlich zu bewerten hat, mit seinen eigenen Arbeiten: jedes Lob wird ihm vom Parteifanatismus als Schmeichelei und Beeinflussungsversuch, jeder Tadel als Ausdruck der Verärgerung ausgelegt werden, je nachdem seine eigene Schöpfung angenommen oder abgelehnt worden ist. Und die letzte, aber nicht geringste Lehre: die Künstler als typische Temperamentsmenschen mögen in der Wahl ihrer Vertrauten vorsichtiger werden und bedenken lernen, daß die blinden Parteigänger nur allzu leicht geneigt sind, in jeder Aeußerung eines Künstlers eine Offenbarung zu sehen, die breitzuschlagen und zu verwerten ihnen als Pflicht erscheint.

Wie schließlich die ganze Angelegenheit ausging? Der Vorsitzende, Oberlandesgerichtsrat *Maier*, schlug nach beendeter Beweisaufnahme einen Vergleich vor, zu dem es indessen nicht kam. Dr. August Mayer wurde zu einer Geldstrafe von 300 M. verurteilt. **Prof. Dr. W. Nagel.**

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Liszt, der Zuvorkommende.

Als Liszt das Klavier für immer schloß
Und zog in Gloria von hinnen,
Da ließ er zurück einen ganzen Troß
Von „Lieblingsschülern" und -innen.

Und daß in dem gewalt'gen Heer
Niemand vor Neid zerberste,
War niemand der letzte, es war vielmehr
Jedes der oder die „erste"!

Tempo rubatissimo!

Wenn's Chopin vernähme in seiner Gruft
Wie „taktlos" sein Werk sie mißhandeln,
Er würde sich unter der Erde noch
Zur Drehwalze schmerzlich verwandeln.

Konstitutionsfehler.

Sie können es eben nicht inne werden,
Und schlüge man ihnen die Knochen entzwei,
Daß sich recht jammervoll gebärden
Nur Karikatur der Empfindung sei.

Das „Kunstgefühle".

Das tiefste Wort ist herzlich leicht zu drucken,
Und, ohne daß man sein Gehirn zerwühle,
Im kritischen Gespräche nachzuwitzeln . . .
So spürt man manchmal eine Art von Jucken
Beim Hören von Musik, ein Krabbeln, Kitzeln . . .
Wie soll man's nennen, wenn nicht „Kunstgefühle".

Schnörkelsucht.

Raffiniertheit macht
Den Künstler nicht —
Was schlicht gedacht
Gib schlicht!



Berlin. *Ignatz Waghalter*: „Jugend." (Uraufführung am Deutschen Opernhaus in Charlottenburg.) Ignatz Waghalter hat auf mancherlei Art versucht, das Interesse des Publikums zu erwecken. Er erschien zuerst 1912 in Berlin mit der veristischen Oper „Der Teufelsweg", führte zwei Jahre darauf die komische Oper „Mandragola" auf, schrieb eine, wie ich glaube, noch nicht zur Aufführung gelangte Oper „Wem gehört Helene?" und kommt uns nun mit einem lyrischen Opernwerke. Ihm liegt *Max Halbes* Dichtung zugrunde, die *Richard Weinhöppel* in leider recht wenig geschickte Verse umgegossen hat. Es war ein keineswegs leichtes Unternehmen, die Realistik des Halbeschen Dramas für ein Opernbuch umzuwerten. Und dies Unternehmen ist denn auch in der Hauptsache vorbeigelungen. Was sich an die magere Handlung vorantreibenden Momenten in der Dichtung bietet, verteilt sich auf ganz wenige Szenen, alles andere taucht im breiten Strome rein lyrischen Empfindens unter. Man kann nicht sagen, daß Waghalter ernstlich den Versuch gemacht hätte, in seinem Werke im musikdramatischen Sinne zu charakterisieren, er schwelgt in lyrischen Tonfluten, die Lust und Liebe des jungen Paares Ausdruck geben. Und so sehr überwiegt das lyrische Element in dieser Oper, daß Waghalter sogar die dramatisch bewegten Stellen als ein Hindernis in der Entfaltung der lyrischen Tonsprache zu empfinden scheint. Die Oper ist stilistisch einheitlich gestaltet, nur die Gestalt des Amandus fällt aus dem Rahmen dieser Einheitlichkeit heraus. Leider geht die Einheitlichkeit des Stiles aber doch zu weit, so weit, daß ein prinzipieller Unterschied zwischen weiblichem und männlichem Gefühlsausdrucke nicht zu bemerken ist. Aber Waghalters melodische Begabung zeigt sich doch auffällig stark, so daß es in einzelnen Szenen zu lebhaft begrüßten Höhepunkten kam. Daß Waghalter von Puccini und den Franzosen viel gelernt hat, merkt man auf Schritt und Tritt. Von einer eigenen Tonsprache kann bei ihm nicht die Rede sein. Der Komponist leitete die Aufführung selbst. Das Werk wurde durch lebhaften Beifall ausgezeichnet. Als ein Zeichen der Zeit sei hier noch gebucht, daß aus dem Kaplan in Halbes Dichtung in der Oper ein Lehrer wurde.

In Vertretung: Dr. *A. K.*

*

Freiburg i. Br. Von den musikalischen Veranstaltungen der ersten Hälfte der dieswinterlichen Spielzeit sind an erster Stelle wieder die *Harmsschen Künstlerkonzerte* (fünfzehnter Zyklus) zu nennen, denen wir das für Freiburg erstmalige Auftreten des hervorragenden Geigers *Adolf Busch* (Wien), der u. a. Bachs Partita d moll ganz phänomenal vortrug, ferner der feinsinnigen jugendlichen Münchener Violinistin *Eva Bernstein* und des sich als feinfühligen Kammermusiker gut einführenden Violoncellisten Prof. *Karl Fuchs* (zurzeit Darmstadt) verdanken, denen Prof. *Hugo Grüters* (Bonn), der ausgezeichnete *Wolfgang Ruoff* (München) und unsere einheimische Pianistin *Magda Eisele* am Flügel sekundierten, zum Teil sich auch solistisch betätigend. *Max v. Pauer* als freudig wieder begrüßter Gast gab dem zweiten Konzert mit einem Beethoven-Abend seine besondere Weihe. — Die treffliche Violinistin *Anna Hegner* veranstaltete von ihrem auf vier Abende berechneten Vortragszyklus „Das Violinkonzert" bisher die beiden ersten, aus denen wir die Wiedergabe des neu aufgefundenen Haydnschen Konzerts Nr. 3 B dur und Mozarts Konzert Nr. 6 Es dur hervorheben möchten. — Unsere beliebte Sopranistin *Ella Becht*, die sich der pianistischen Mitwirkung von Meister *Aug. Schmid-Lindner* (München) zu erfreuen hatte, brachte in ihrem Liederabend u. a. einige Neuheiten von A. Bell und Th. Leiber zum Vortrag. Erwähnenswert sind sonst noch der Kammermusikabend unserer einheimischen Vereinigung Gräfin *J. Wrangel und Genossen* mit der Uraufführung einer Suite in D op. 121 für Violine und Klavier des hier lebenden Prof. H. Zöllner durch den Komponisten und Konzertmeister *O. Kleitz*, der Klavierabend des vielversprechenden jungen Pianisten Dr. *Johannes Hobohm* hier und ein Symphoniekonzert des ergänzten städtischen Orchesters unter Leitung von Kapellmeister *G. Starke*, an dem sich der Frauenchor des Chorvereins mit einigen Chören a cappella von Schumann und Brahms beteiligte. — Das *Stadttheater*, das merkwürdigerweise auch diesen Winter wieder seine Pforten geschlossen hält und zurzeit intendanzlos ist, sucht dem offenbar vorhandenen Theaterbedürfnis teils dadurch Rechnung zu tragen, daß es ab und zu Vorstellungen gibt mit einem jeweils von den verschiedensten Bühnen zusammengerufenen Personal und einer aus den Resten des städtischen Orchesters und Ergänzung ad hoc gebildeten Kapelle (bisher Siegfried, Fidelio und Königskinder unter Starkes Leitung), ein Verfahren, das künstlerisch nicht ohne Bedenken ist, teils durch Veranstaltung von Gastspielen des *Karlsruher Hoftheaters*, die bisher unter Leitung des Hofkapellmeisters *A. Lorentz* künstlerisch hochstehende Aufführungen der Zauberflöte und des Tannhäuser (in der Pariser Bearbeitung) brachten.

l.—

*



Pianist Paul Goldschmidt †.

Würzburg. *Ernst Riemann* (München) veranstaltete einen Klavierabend mit Werken von Liszt, Beethoven u. a. Seine Technik ist unfehlbar, sein Ausdrucksbereich in der Hauptsache das Verstandesmäßige. Das vierte der von Universitätsprofessor Dr. *A. Mendelssohn-Bartholdy* veranstalteten Reger-Konzerte litt unter dem Umstande, daß infolge Erkrankung der in Aussicht genommenen Pianistin *Otto Weinreich* (Leipzig) in letzter Stunde einsprang und somit eine gründliche Vorbereitung der Sonate für Violine und Klavier op. 103 B, sowie der Vortragsstücke für Violine und Klavier op. 103 A mit Mimy Schulze-Bussius (Würzburg) nicht möglich war. Mehr vermochte *Walburg Emma Schick* (Mannheim) mit Liedern für Sopran für sich einzunehmen. Zu einem glänzenden Reger-Abend gestaltete *Frida Kwast-Hodapp* das fünfte Konzert. *Milly Schafsteck* (Würzburg) sang Lieder von Bach, Reger und Wolf. Einen für Würzburg seltenen Kunstgenuß bot das Symphoniekonzert der Fürstl. Reußischen Hofkapelle unter der feinnervigen Führung des Hofkapellmeisters *Heinrich Laber*. Das Konzert bildete den mächtigen Abschluß der dem Andenken an Max Reger gewidmeten musikalischen Veranstaltungen. Im Mittelpunkte der Vortragsfolge standen Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Mozart. In diesen Formen der Polyphonie offenbart sich die wahre Größe Regers.



Dem Geraer Hofkapellmeister ist es gelungen, alles was in der Partitur lebt und webt, der Grundidee unterzuordnen und dem grandiosen Werke eine glänzende und höchst wirkungsvolle Aufführung zu sichern. Einen kraftvollerhebenden Eindruck machte auf mich Regers Ode „An die Hoffnung", für Alt mit Orchester. Der Bedeutung der Schöpfung entsprach die Größe der Ausführung. Die anerkannte Reger-Sängerin *Anna Erler-Schnaudt* (München) lieh dem Werke die Fülle ihrer Stimme wie die Tiefe der Empfindung. Im zweiten Jahreskonzert des Königl. Konservatoriums der Musik dahier hörten wir in erfreulicher Darbietung Haydns Jahreszeiten unter der Leitung von Hofrat *Max Meyerolbersleben* und der Mitwirkung des Kammersängers *Hans Wuzél* (Kassel), der Kammersängerin *Tilly Cahnbley-Hinken* sowie des Lehrers für Sologesang *Richard Fischer* (Würzburg). Das dritte Konzert brachte in seiner zweiten Abteilung zur Erinnerung an das vierzigjährige Dienstjubiläum des Direktors des Königl. Konservatoriums, Hofrats Max Meyerolbersleben, Werke eigenen Schaffens. Der Name Meyerolbersleben hat in der musikalischen Welt und hauptsächlich in Sangeskreisen einen guten Klang. Max Meyerolbersleben ist ein feinsinniger Lyriker, dem die Musik Sprache des Herzens, Ausdruck innigen Empfindens ist. Edel in der Erfindung, klar in der formalen Gestaltung atmen seine melodienreichen Tonschöpfungen den Geist der Romantik. Neben dem Vorspiel aus der Oper „Clare Dettin" op. 41, kamen die Balladen op. 73 sowie op. 107, Frau Minne zum Vortrage. Das Sopransolo sang *Mercedes Münch van Boemmel* aus Würzburg, eine Schülerin der Anstalt, die zu schönen Hoffnungen berechtigt, das Baritonsolo Kammersänger *Alfred Kase* vom Stadttheater in Leipzig, dessen prächtige Stimmittel wie geistvolle Vortragskunst wir bereits in der ersten Abteilung des Konzerts — Arie „An jenem Tag" aus der Oper Hans Heiling von Marschner — kennen lernten. Im übrigen wurde noch die Abenceragen-Ouvertüre von Cherubini gespielt sowie zwei Sätze aus der Symphonie „Ländliche Hochzeit", Brautlied und Serenade, von Goldmark. Sämtliche Werke dirigierte der an seinem Festabend ganz besonders geehrte und ausgezeichnete Jubilar.

Nicht unerwähnt möchte ich den Lautenlieder-Abend von Opernsänger *Bernhard Rogler* (Nürnberg) lassen. Solche Veranstaltungen gewähren einen Einblick in den unerschöpflichen Reichtum des Volksliedes und fördern segensvoll dessen Verbreitung. Ein Wohltätigkeitskonzert zum Besten des Roten Kreuzes veranstalteten die Lehrer am Königl. Konservatorium der Musik *Richard Fischer* (Tenor) und *Artur Schreiber* (Klavier). Im dritten Volkskonzert begegneten uns zwei Künstler, die seelisch füreinander wie geschaffen, Kammermusik in höchster Veredelung boten. Kaiserl. Königl. Prof. *Grümmer* aus Wien (Cello) und *Walter Lampe* aus München (Klavier) trugen in vollendeter Klangschönheit die Sonate in e moll op. 58 von Brahms sowie die Sonate in g moll op. 5 Nr. 2 von Beethoven, Prof. Grümmer die Suite in C dur für Cello allein von Joh. Seb. Bach vor. Beide Meister ihres Instruments konnten sich je einer Zugabe nicht entziehen. — Im Stadttheater fanden die volkstümlichen Vormittage bis Januar ihre Fortsetzung. Die dritte Veranstaltung erhielt ihr künstlerisches Gepräge durch Tanzdarbietungen von *Lo Hesse* und *Joachim v. Seewitz;* dazwischenhinein sang *Berta Manz* Lieder. Der vierte Vormittag galt Johannes Brahms. Kammersängerin *Anna Zoder* erzielte durch den geistvollen Vortrag ihrer Lieder wohl die stärksten Wirkungen. *Marie v. Stubenrauch-Kraus* ist eine Geigerin, glänzend in der Technik, ernst und überzeugend in der Auffassung; die A dur-Sonate litt unter dem farblosen Klavierspiel von *Lore Winter,* die mir in ihren Solovorträgen entschieden besser gefiel. Die Vortragsfolge des fünften Vormittagskonzerts beherrschte Franz Liszt. In *Erika v. Binzer* lernten wir eine feinfühlige Pianistin mit tad lloser Technik und bedeutendem Gestaltungsvermögen kennen. Der Sängerin *Erna Löhlein-Rösike* fehlt der sinnliche Klangreiz der Stimme, doch hat sie Vortragstalent und singt sauber und stilvoll; *Lilly Brönner* begleitete. Das „Dreimäderlhaus" bewahrt nach wie vor eine beispiellose Zugkraft und brachte bis jetzt zwanzig — wie ich hörte — gutbesetzte Häuser; das zu verzeichnen ist Pflicht des Chronisten. Frage ich mich nach der Ursache dieser merkwürdigen Erscheinung, so finde ich, es ist die anheimelnde szenische Aufmachung unseres Direktors *Stuhlfeld,* die sympathische Persönlichkeit unseres stimmbegabten Spieltenors *Heinrich Lohalm* in der Schubert-Rolle, es sind die herzerwärmenden Melodien Franz Schuberts (ihre Verballhornung empfindet die große Menge nicht), was das Publikum zu magnetisieren scheint. Meine persönliche Stellungnahme präzisiere ich dahingehend, daß weder vom historischen, noch vom künstlerischen, noch vom erzieherischen Standpunkte aus derartigen Machwerken eine Zukunft beschieden sein darf. — Direktor Stuhlfeld bewährte sich in der stilvollen Inszenierung, Dr. *Falkmann* als musikalischer Leiter des „Ringes". Reichen künstlerischen Gewinn und ein ausverkauftes Haus brachte eine von Generalmusikdirektor Hofopernkapellmeister *Franz Mikorey* seelenvoll geleitete Fidelio-Aufführung. Allerlei Gäste mit klangvollen Namen fanden in mannigfachen Opernwerken begeisterte Aufnahme. *Georg Thurn.*

*

Wien. Der Anfang des Musikwinters stand gerechterweise ganz im Zeichen Max Regers. Bekanntes und Neues, darunter manches aus den letzten Werken, wirkte zusammen, um das bedeutsame Bild des früh Verstorbenen zu ergänzen und zu vertiefen. Seine Variationen über ein Mozart-Thema, eine Zierde eines philharmonischen Konzerts unter *Weingartner,* und die nun orchestrierten berühmten ursprünglich zweiflügeligen Beethoven-Variationen im Konzertverein unter *Loewe* sprachen überzeugend genug für den Orchesterkomponisten, nicht minder der grandiose „Hundertste Psalm" in einer gar nicht festlichen Aufführung unter *Schalk,* das neue, den Kriegsjahren entstammte ergreifende „Requiem" und der echt romantische „Einsiedler", op. 144, für den Meister des Chorsatzes, wogegen die romantische Suite und das Konzert im alten Stil an Eindruck, wenn auch nicht an Kunst zurückstehen müssen. — Aber auch Lebende aus dem deutschen Bruderland haben wir gern und oft begrüßt. *Hermann Abendrot* aus Köln dirigierte einen Beethoven-Abend tüchtig und sicher, ohne sonderlich zu erwärmen. *Selmar Meyrowitz* aus Hamburg führte sich mit einem bunten Orchesterprogramm, an dem auch *Ottilie Metzgers* dunkler Alt beteiligt war, vorteilhaft ein, aus München kam *Bruno Walter,* mit der himmlischen ersten Mahler-Symphonie neue Freunde zu seinen vielen alten zu werben, und brachte uns *Maria Jvogün* mit, uns zu zeigen, wie glanzvoll sich diese zarte Koloraturstimme entwickelt hat, seit sie in der Schlußvorstellung unserer Akademie schon vielversprechend erklungen ist, und schließlich sei noch mit allen Ehren, die wir ihm seit lange zollen, *Max v. Schillings* genannt, dem wir eine förmliche Stuttgarter Musikwoche verdanken. Er dirigierte zweimal, zuerst als Begleiter *Vera Schapiras,* die heute unter den weiblichen Klavierspielern wohl den ersten Rang einnimmt, und erfreute allgemein mit dem warmgefühlten Zwischenspiel aus „Ingwelde". In seinem zweiten Abend wirkte mit strahlender Stimme die schöne *Iracema-Brügelmann* mit, die unserer Hofbühne verpflichtet ist, und *Ludwig Wüllner,* der dem berühmten „Hexenlied" wieder zu größtem Eindruck verhalf. Dann lernten wir im *Wendling-Quartett* eine erstklassige Kammermusikvereinigung kennen und in Schillings' neuem Quintett, das sie uns als Novität brachten, ein überaus gediegenes und wohlklingendes Werk, das nach manchen Verirrungen Neuerer wieder bewußt und sicher in die Grenzen des Vierstreicherspiels zurückleitet. — Von sonstiger neuer Musik aus dem Reiche sei noch folgendes gemeldet. Von *Walter Niemann* die anspruchslose und doch sehr ansprechende zarte „Rheinische Nachtmusik", von *Oskar Nedbal,* unserem unermüdlichen, ausgezeichneten Advokaten unbekannter Werke, in einem Konzert der brillanten Koloraturdiva *Clara Musil* zu bester Wirkung gebracht. Von *Heinrich Gottlieb Noren,* dem geschätzten Künstler der „Kaleidoskop"-Variationen eine „symphonische Serenade" op. 48, ein blendendes Orchesterfeuerwerk, das die Philharmoniker mit gewohnter Virtuosität abbrannten. Von *E. N. v. Reznicek* eine vorzügliche Wiedergabe seines merkwürdigen „Schlemihl" durch Nedbal, die dem starken Eindruck der Erstaufführung in einem philharmonischen Konzert nichts nachgab. Von *Richard Strauß* wieder einmal die Alpensymphonie, diesmal mit obligater, früher weggelassener Windmaschine, die man kaum hörte, aber um so mehr sah, immer noch bewunderungswürdig, immer noch nicht erwärmend. Nicht vergessen darf aber ein Nichtkomponist werden, *Willy v. Moellendorf* aus Berlin, dessen Vortrag über Vierteltonmusik so sehr interessierte, daß eine Wiederholung nötig war. Ich habe mich selbst auf seinem Harmonium versucht, das durch Einfügung zweier schmaler brauner Tasten, neben jeder schwarzen, den Halbtonschritt genau halbiert und die Vierteltöne so leicht spielbar zeigt, und war, wie alle anderen, verblüfft über die niegeahnte Größe dieses Tonschrittes, wie über die Einfachheit der neuen Notierung und der nie gewaltsamen Modulationsmöglichkeiten. Die allenfalls praktische Bedeutung ist wohl noch „ein weites Feld", wie Fontane sagte, aber schon das Gehörte war um so merkwürdiger, als kurz zuvor ein unmusikalischer Eulenspiegel hatte öffentlich mit miserabelstem Klavierspiel demonstrieren wollen, daß er auf einem halbtonig gestimmten, wohltemperierten Klavier Vierteltöne produzieren könne, die allerdings außer ihm niemand gehört hat. — Daß es mit dem alten Chroma noch immer geht, zeigten auch Novitäten unserer einheimischen Künstler. Bedeutende, an heißem Empfinden, heiligem Ernst und künstlerischer Reife höchststehende Orchesterlieder von *Karl Weigl,* von *Hans Duhan* mächtig gesungen, eine „heroische Ouvertüre" der begabten *Johanna Müller-Hermann,* nicht gerade heroisches, aber effektvoll gearbeitetes Orchester, neue prächtige Orchesterlieder von *Julius Bittner,* warm und voll Wohlklang, zu dem der schöne Alt seiner Gattin *Emilie* nicht wenig beitrug, eine Wiederholung der den Ernst der Zeit atmenden symphonischen Dichtung „Vaterland" desselben Autors, die ein fortschreitendes Einfühlen des Dramatikers in die geschlossene Form bedeutet, und eine wiederholte Aufführung von *Franz Schmidts* Symphonie in Es, die dank dem Variationensatz mit der Zigeunerpracht wirbelnder Streicher sich trotz der unheiligen Mischung mit einem sehr asketischen Choral noch in der Gunst des Publikums hält. — Nach den zwitschernden „Jungen" die Alten, die's auch noch können. Robert Fuchs' siebzigster, wie Wilhelm Kienzls sechzigster Geburtstag wurde geziemend gefeiert, die Serenade Nr. 3 entzückte wie seit vielen Jahren, und Don Quixotes Zwischenspielmusik wies auf die Bedeutung des erfolgreichen Dramatikers eindringlich hin. Dazu gesellte sich als Novität für die philharmonischen Konzerte *Richard Mandls* „Ouvertüre zu einem gascognischen Ritterspiel", ein Meisterstück an geistreichem Einfall, gallischem Witz, südländischer Wärme, blühender Orchesterpracht und nicht zuletzt überlegener Arbeit. Indem ich ein uraufgeführtes Oratorium von *Emil Hochreiter* als unreifen dilettantischen Versuch mit Schweigen übergehe, begrüße ich noch eine *„neue Oratorienvereinigung"*, die mit einem unnötigen polemischen Programm, aber was wertvoller ist, mit gutgeschulten frischen Stimmen, einem wackeren Dirigenten, *Hans Wagner,* und zwei vielversprechenden Aufführungen debütierte. Aber auch an einem so singulären Fall, wie *Paul Wittgenstein* kann selbst diese gedrängte Uebersicht nicht vorübergehen. Ein junger, begabter Pianist, der im Kriege den rechten Arm eingebüßt hat, und nach knapp einem Jahr soweit umgelernt hat, in seinem selbst bearbeiteten Programm die Chromatische Phantasie von Bach, Etüden von Chopin-Godowsky oder die Rigoletto-Paraphrase von Liszt in einer Ausführung zu bringen, die weiß Gott mit bekannten dilettierenden einarmigen Größen nichts als das erlittene Unglück gemein hat. Ein Wunder an Seelenstärke und Ueberwindung aller Tücken des Objekts, Beispiel und Trost für viele! Dr. *Rudolf Stephan Hoffmann.*





— Am 15. März begeht *August Spanuth* in *Charlottenburg* die Feier seines 60. Geburtstages. Er wuchs in Bonn auf und besuchte das Hochsche Konservatorium in Frankfurt a. M. Sodann lebte er in Koblenz und Bremen, 1886—1906 in Chicago und New York. 1906 siedelte er nach Berlin über, wo er Lehrer am Sternschen Konservatorium wurde und seit 1907 die in den Simrockschen Verlag übergegangenen „Signale" redigiert. Mit Scharwenka schrieb er eine „Methodik des Klavierspiels". *H. M.*

— Am 27. Febraur vollendete der Violoncellist und Kammervirtuose *Artur Stenz* in *Dresden* sein 60. Lebensjahr. Er wurde 1857 zu *Borna* geboren und besuchte die Schule in Dresden. Auf dem Konservatorium genoß er den Unterricht Kummers und Grützmachers. 1876 kam er als Solocellist in die Dresdener Belvedere-Kapelle, 1878 in die städtische Kapelle nach *Krefeld*, 1880 in die Hofkapelle in Dresden, 1891 trat er in die Trio-Vereinigung Stern-Petri-Stenz ein. 1898 wurde die Trio-Vereinigung Bachmann-Gemkal (später Bärtich)-Stenz gegründet, die mit großem Erfolge in Skandinavien und Ungarn spielte. Seit 1887 ist Stenz Lehrer am Konservatorium. 1915 erfolgte seine Pensionierung. Er besitzt mehrere Ordensauszeichnungen. *H. M.*

— Am 17. März wird der Violinvirtuose *Cesar Thomson* in Brüssel 60 Jahre alt. 1857 zu Lüttich geboren, studierte er am Konservatorium seiner Vaterstadt unter Leonard und ging 1873 nach Italien. Nach mehrjährigen Konzerttouren wurde er Konzertmeister des Bilse-Orchesters in *Berlin* (berühmt durch sein Paganini-Spiel) und siedelte 1883 als Lehrer an das Konservatorium in Lüttich über, wo er bis 1898 wirkte, um schließlich in Brüssel, wo er ein Streichquartett begründete, dauernden Wohnsitz zu nehmen. Konzertreisen führten ihn durch ganz Europa. *H. M.*

— *Julius Liebau*, das weitbekannte Mitglied der Königl. Oper in *Berlin*, wurde am 19. Februar 60 Jahre alt.

— Am 16. März feiert Prof. *Karl Corbach* in *Sondershausen* seinen 50. Geburtstag. Der 1867 zu *Lütgendortmund* Geborene studierte bei G. Holländer am Kölner Konservatorium und trat 1890 in das Laube-Orchester in Hamburg. 1891 wurde er Hofkonzertmeister in Sondershausen und Lehrer am Konservatorium, 1910 Professor und 1911 Hofkapellmeister und Direktor des Konservatoriums. *H. M.*

— *Max Klinger* wurde am 18. Februar 60 Jahre alt.

— *Laura Rappoldi-Kahrer*, die vortreffliche Dresdener Pianistin, feierte das 25jährige Jubiläum als Lehrerin am Königl. Konservatorium.

— Am 1. Februar feierte der Organist der Lambertikirche und Leiter des Kirchenchors Musikdirektor Prof. *W. Kuhlmann* in *Oldenburg* sein 50jähriges Dienstjubiläum. Der Großherzog verlieh dem um das Oldenburger Musikleben hochverdienten Künstler das Ehrenritterkreuz 1. Kl.

— Seminaroberlehrer *W. Nagel* in Eßlingen wurde zum Königl. Württemb. Musikdirektor ernannt.

— Hauptmann *Walter Josephson* (Duisburg) erhielt das Mecklenburgische Ehrenkreuz.

— *Philipp Scharwenka* hat eine Oper „Roland" beendet, die in der nächsten Spielzeit zur Aufführung gelangen soll.

— Im Juli und August wird *Lilli Lehmann* im *Salzburger „Mozarteum"* für ausübende Sänger und Sängerinnen einen zweimonatigen Gesangskurs veranstalten, der vornehmlich Mozarts Gesangswerke umfassen soll.

— „Meister Innocenz" nennt sich eine kürzlich beendete komische Oper von *Kurt Bellschmidt*.

— Die Verfasserin des „Mona-Lisa"-Textes, *Beatrice Dovsky*, hat ein Oratorium „Die heilige Zita" verfaßt. Komponist ist *Hermann Graedener*. Zita? Byzanz?

— *Pietro Mascagni* hat eine Oper „*Lodeletta*" zum Abschlusse gebracht. Die neue Oper wird ihre Uraufführung in der Mailänder „Scala" finden.

— *Franz Schreker* hat eine Kammersymphonie für Streicher, 7 Bläser, Klavier, Harmonium, Harfe, Celesta und Schlagwerk vollendet.

— Zu Goethes „Gott und die Bajadere" hat Prinz *Ludwig Ferdinand von Bayern*, der in zwei Münchener Lazaretten als Arzt tätig ist, eine melodramatische Begleitung geschrieben.

— Von *Othmar Schoeck* werden demnächst 21 Lieder nach Goethe, 14 nach Eichendorff und Uhland, 20 nach Lenau u. a. bei Breitkopf & Härtel erscheinen. Diese neuen Schöpfungen des Züricher Tondichters haben zum Teil auch bei deutschen Aufführungen schon ihre künstlerische Höhe bewiesen.

— Dem Würzburger Konzertsänger und akademischen Gesanglehrer *Richard Fischer* wurde vom König von Bayern das König-Ludwig-Kreuz verliehen.

— *Olga Renner*, eine Schülerin von Else Kalisky in Berlin, geht als Soubrette an das Königl. Hoftheater nach Kassel.

— *Heinrich Kuhn* vom Stadttheater in Zürich wurde als Baßbuffo an das Hoftheater in *Darmstadt* verpflichtet.

— *Dagmar Bergson*, eine Schülerin von K. Stolzenberg in München, geht als hochdramatische Sängerin ans Hoftheater in *Weimar*.

— Die Hofopernsängerin *Anny Greß* ist vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha zur Kammersängerin ernannt worden.

— Geh. Hofrat Dr. *Meyer-Waldeck* ist vom Rate der Stadt Leipzig zum Intendanten der städtischen Theater gewählt worden.

— Als erster Tenorbuffo geht *Walter Elschner* ans Hoftheater in *Darmstadt*.

— *John Glaser* in Breslau wurde als Nachfolger des für die Berliner Hofoper verpflichteten Rob. Hult ans Stadttheater in Breslau berufen.

— Als Kapellmeister und Chordirektor ist neben *Bruno Hartel* auch noch *Felix Wolfers* (Mannheim) von Geheimrat Zeiß für die Frankfurter Oper verpflichtet worden.

— Für den Straßburger Kapellmeister-Posten wurde der Reger-Schüler *Heinrich Knapstein* in Aussicht genommen.

— Der Tondichter und Organist an der Universität St. Pauli, *Ernst Müller* in *Leipzig*, hat einen Ruf als Nachfolger Irrgangs an den Berliner Dom erhalten.

— *Helene Wildbrunn*, die hochdramatische Sängerin der Hofoper in Stuttgart, wurde vom 1. September 1919 an die Berliner Hofoper verpflichtet.

— Der Heldenbariton des Essener Stadttheaters, *Rudolf Gerhard*, wurde auf mehrere Jahre an das Hoftheater in *Schwerin* verpflichtet.

— *Ludwig Rüth* wurde eingeladen, in den nordischen Staaten moderne deutsche Werke und Bruckner zu dirigieren.

— Die Hofopernsängerin *Lilli Waleni-Strandberg* in Hannover geht ans Königl. Theater in Stockholm.

— *August Geiser* vom Frankfurter Opernhaus hat sich als erster lyrischer Tenor dem Stadttheater in *Magdeburg* verpflichtet.

— *José Vianna da Motta*, der erste Klavierlehrer am Genfer Konservatorium, hat um seine Entlassung gebeten. Es heißt, er habe einen Ruf nach Lissabon erhalten, um in Portugal als „musikalischer Inspektor" tätig zu sein. Die Nachricht klingt in ihrer zweiten Hälfte etwas absonderlich.

— Dem Königl. Musikdirektor *Fritz Binder* in *Danzig* wurde das Ehrenkreuz 2. Kl. vom österreichischen Roten Kreuz verliehen.

— Der Großherzog von Oldenburg verlieh dem Leiter der Bremer Oper, *Walter Wohllebe*, die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Dresden starb der ausgezeichnete Klavierlehrer *Otto Thümer*.

— In *Dessau* starb hochbetagt Prof. Dr. *Leopold Gerlich*. Er hat die Texte zu den Oratorien des Anhaltischen Komponisten Klughardt geschrieben.

— In *Dresden* ist der Hochschullehrer am Königl. Konservatorium, *Paul Bercht*, 61 Jahre alt, gestorben. Er stammte aus Hohnstein in Sachsen, studierte am Dresdener Konservatorium und wurde später dort Lehrer. Ueber 40 Jahre hat er als vielgefeierte Lehrkraft gewirkt.

— *Max v. Haken*, ein Schüler Rheinbergers, starb in Niederlößnitz bei Dresden im Alter von 53 Jahren. Er hat den Mozart-Verein in Dresden lange Zeit mit Erfolg geleitet.

— In Gelsenkirchen entschlief der angesehene Musikpädagoge *Heinrich Peters*.

— In *Kopenhagen* starb die auch in Deutschland wohlbekannte *Margarete Petersen*, eine vortreffliche Interpretin insbesondere der Lieder Schumanns.

— In *Paris* starb im Alter von 74 Jahren *Emile Pessard*. Er war Schüler Bazins und Carafas und erwarb 1867 den Rompreis. Seine komischen Opern „Der zerbrochene Krug", „Tabarin" und „Kapitän Fracasso" wurden freundlich aufgenommen, konnten sich jedoch nicht halten. Größeren Erfolg hatte er mit seiner religiösen Musik und seinen Kammer- und Orchestermusikwerken. Vor einigen Dezennien gehörte Pessard zu den bekanntesten Musikern in Frankreich.

— Aus *Pesaro* wird der Tod *Raffaello Frontalis* gemeldet. Geboren 1849 in Faenza trat er mit 14 Jahren in die Musikschule in Bologna ein. Nach 1870 begann er seine erfolgreiche Konzertkarriere in Italien, Triest, wo er verschiedene Jahre im Quartett Heller wirkte, im Auslande, hauptsächlich in Deutschland. 1877 kehrte Frontali nach Italien zurück, wurde erster Violinlehrer am „Liceo Benedetti" in Venedig und 1884 zum Professor der Musikschule ernannt, an der er über 30 Jahre erfolgreich wirkte.

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Münchener Volkstheater fand die Uraufführung des Singspiels „Die Bauernprinzessin" statt. Das Libretto ist von Alt und Lunzer, die Musik von dem Wiener *Robert Stolz.*

— Am 6. März gelangt in Hamburg das neueste Werk *Leo Falls* „Die Rose von Stambul" zur Uraufführung in Deutschland.

— Die dreiaktige Oper „Das Freimannskind" von *Paul Weißleder*, einem Sohn des Kapellmeisters am Kölner Opernhause, Franz Weißleder, wurde vom *Leipziger Stadttheater* zur Uraufführung erworben.

— Zwei neue Opern: „Campane a gloria" von *Giocondo Fino* und „Eine florentinische Tragödie" (nach Wilde) von *Carlo Ravasegna* fanden in *Turin* ihre erfolgreiche Erstaufführung.

— Vom Kapellmeister *Ehrenberg-Augsburg* kam in einem dortigen städtischen Symphonieorchester-Konzerte die symphonische Dichtung „Jugend" zur ersten Wiedergabe. Das Werk ist hypermodern.

— Das Philharmonische Orchester in *Berlin* brachte die Sinfonia giocosa von *Max Trapp* zur Uraufführung.

— *H. Ungers „Totenfeier"* wird vom Königl. Domchore in *Berlin* zur Uraufführung vorbereitet.

— In einem Konzert des „Instituto Musicale" in *Florenz* kamen eine Moderne Suite von *Guido Tacchinardi* und vier Präludien von *Dell Valle de Paz* zur ersten Aufführung.

— *Sverre Jordan* neuestes Werk „Fiebergedichte" zu den Versen Knud Hamsums, das für Orchester und Deklamation geschrieben ist, wurde in *Bergen* zur Erstaufführung gebracht.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In einer außerordentlichen Tagung des *Deutschen Bühnenvereins* in *Berlin* wurde ein Beschluß von sozialer Bedeutung gefaßt: „Der Deutsche Bühnenverein verpflichtet seine Mitglieder, in richtiger Erkenntnis der hervorragenden sozialen und kulturellen Bedeutung, die den deutschen Bühnen in diesem Kriege zugefallen ist, und in vollster Bereitwilligkeit, an den allgemeinen Lasten des Krieges Anteil zu haben, für die Kriegsdauer *allmonatlich mindestens zwei Arbeitervorstellungen* zu ganz geringen Preisen, die dreißig Pfennig nicht übersteigen dürfen, zu geben. Es soll dadurch den Minderbemittelten und den Kriegsbeschädigten der Arbeiterklassen Gelegenheit zum Besuch von volkstümlichen Vorstellungen gewährt werden. Die Durchführung dieses Gedankens soll in engster Fühlung mit dem Kriegsamt und den anderen zuständigen militärischen Stellen erfolgen."

— In *Bückeburg* ist eine *„Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften* bei der *Fürstl. Musikbibliothek"* errichtet worden. Sie sammelt alle erreichbaren musikwissenschaftlichen Habilitations-, Institutsschriften und Dissertationen und gibt eine *„Bibliographie für musikwissenschaftliche Universitätsschriften"* heraus, deren erster Band im Laufe dieses Jahres unter Mitwirkung der musikwissenschaftlichen Seminare reichsdeutscher, österreichischer und deutschschweizerischer Universitäten bei *F. Zierfuß, Musikverlag* in *München*, erscheinen soll. Ferner ist eine Auskunftsstelle in Aussicht genommen. Zweckdienliche Mitteilungen und Zusendungen erbittet der Vorstand der Musikabteilung des Fürstl. Schaumb.-Lippischen Hofmarschall-Amtes, Dr. *C. A. Rau*, in Bückeburg.

— Das *Keller-Steiningersche Musik- und Theaterarchiv* ist durch Kauf in den Besitz von Dr. Pommeranz und Gottfried Fr. Hagen übergegangen. Gottfried Hagen ist Theaterhistoriker und ein Neffe des bekannten Dichters Joseph v. Lauff, Dr. Pommeranz war unter dem Namen Rudoff Mitglied des Lessing-Theaters unter Brahms' Leitung. Als Archivar leitet Musikschriftsteller *Otto Keller* das Unternehmen, das wieder nach *München* übergeführt und in der Liebigstraße 10 a/2 aufgestellt wurde.

— Der *„Musikpädagogische Verband"* hat unter dem Namen *„Anna Morsch-Seminar"* eine Musiklehranstalt ins Leben gerufen, die die Ausbildung für den musikalischen Lehrberuf (Klavier, Violine, Kunst- und Schulgesang) bezweckt. Die Schüler erhalten Gelegenheit, sich für das Verbandsexamen und die staatliche Prüfung im Schulgesange vorzubereiten. Mit der Schaffung dieses Seminars wurde ein Lieblingsgedanke der vor einem Jahre verstorbenen verdienstvollen Begründerin des Deutschen Musikpädagogischen Verbandes verwirklicht.

— In *Wien* soll eine *Kammeroper* begründet werden, sozusagen ein Theater der Kaltgestellten und Zurückgewiesenen. So heißt es zwar nicht offiziell, tatsächlich aber ist's so. Inferiore Geister wie Gluck, Mozart, Weber, Lortzing finden heute, da man zu Ehren der deutschen Kunst in erster Linie möglichst blutige Renaissancestoffe auf der Opernbühne gibt, keinen rechten Platz mehr in den großen Häusern.

— Eine neue musikalische Gesellschaft in *Rom*, die *„Societa Nazionale di Musica"*, die unter dem Vorsitze des Grafen Enrico di San Martino begründet wurde, stellt sich die Aufgabe, wertvolle Arbeiten junger italienischer Komponisten zu sammeln und zu verbreiten. Noch in der diesjährigen Spielzeit werden in Rom, Turin, Mailand und anderen italienischen Städten Werke der neugegründeten Genossenschaft zur Aufführung gelangen.

— *Alexander Schaichet* hat in *Zürich* ein *Kinder-Streichorchester* gegründet, das Kindern im Alter von 9—14 Jahren die erste Möglichkeit geben soll, sich im Zusammenspiele zu üben.

— Anfang 1917 ist in *Mailand* unter Leitung von *Giusto Zampieri* die illustrierte Halbmonatsschrift *„Musica italiana"* ins Leben getreten. Die erste Nummer ist Arbeiten über Arcangelo Corelli und Gasparo Spontini gewidmet und gedenkt der Hundertjahrfeier Giovanni Paisiellos. Nummer 2 veröffentlicht einen unbekannten Brief Rossinis und bringt Abhandlungen über Mazzinis „Missione della Musica" und über Beethoven in Wien. Ein Korrespondenten- und Nachrichtenteil unterrichtet über das musikalische Leben in Italien.

— Im Januar waren 75 Jahre seit der Begründung der *Philharmonischen Gesellschaft* zu *New York* verflossen. Neben den Gesellschaften zu London und zu Wien ist sie die älteste ihrer Art.

— Für *Eisenach* wird im Anschlusse an die Vierhundertjahrfeier der Reformation im November ein *Bach-Fest* großen Stils geplant. Das Programm wird später bekanntgegeben werden.

— Wie man sich erinnert, gelang es der in *Tsingtau* stationiert gewesenen *Kapelle des Seebataillons* sich bei Kriegsausbruch nach Amerika einzuschiffen, von wo die Rückkehr nach Deutschland durch englischen Einspruch verhindert wurde. Von der in Deutschland ansässigen Gattin des Obermusikmeisters K. O. Wille wird der „Militärmusiker-Zeitung" geschrieben, daß Wille mit seinem Orchester kürzlich von einer Konzertreise durch die Vereinigten Staaten zurückkehrte. Diese Reise hat dem *Deutschen Hilfsfonds* 250 000 M. eingebracht. Zu diesem pekuniären kommt noch ein großer künstlerischer Erfolg.

— In *Wien* gelangt in diesen Tagen Berlioz' Totenmesse zur Aufführung, die, wie alle bedeutenden Werke ihres Schöpfers ihre volle Würdigung zuerst nicht in Frankreich, sondern in Deutschland erfuhren. Der Meister hat Deutschland einst die Worte gewidmet: „O, Deutschland, du edle zweite Mutter aller Euterpe! Wie die Worte finden für meine Dankbarkeit, meine Bewunderung, meine Liebe? Welche Hymne könnte ich singen würdig seiner Größe, seines Ruhmes? So weiß ich nichts anderes als scheidend mich in Ehrfurcht zu neigen und mit bewegter Stimme zu sagen: Vale germania, alma parens!" Wohl zur Erinnerung an den großen Idealisten und Freund unseres Landes wird an vielen deutschen Hoftheatern immer wieder Thomas' geistvolles und erschütterndes Meisterwerk „Mignon" aufgeführt! Es ist gut, daß wenigstens Wien an Berlioz denkt.

— Die *Lübecker Oper* wird anfangs Mai in Lille und Douai gastieren.

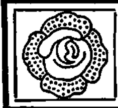
— Die *Darmstädter Hofoper* unter Felix v. Weingartners Leitung wurde vom Kaiserl. Gouvernement *Bukarest* zu einem mehrmaligen Gastspiel im Nationaltheater aufgefordert. Sie wird der Einladung Folge leisten.

— In den Kreisen der Organisten und Kantoren erregt die Nachricht, daß die Orgelprospekte aus Zinn beschlagnahmt werden sollen, lebhafte Beunruhigung. Ganz gewiß würde die Einziehung der Prospekte das äußere Bild der Kirchen unliebsam beeinflussen. Verlangt das Vaterland aber diese Maßnahme, so wird gegen sie nichts zu machen sein. Leichten Herzens haben wohl auch die Tiroler Gemeinden ihre Glocken nicht hergegeben. Aber Aesthetik und Gefühlswerte stehen in dieser harten und grausamen Zeit erst an zweiter oder dritter Stelle. Das Heer und seine Bedürfnisse gehen voran. Kämen die Feinde ins Land, würden sie wohl auch der Orgelpfeifen nicht schonen, wenn sie sie irgendwie gebrauchen können.

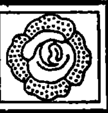
Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.



Roman-Beilage der Neuen Musik-Zeitung



Schicksal.

Roman von LIZZIE LANDAU.

(Schluß.)

Dreißigstes Kapitel.



erdas Geburtstag sollte morgen gefeiert werden. — „Schade, daß Edith erst in der nächsten Woche kommt, das wäre schön gewesen," meinte sie bedauernd.

„Na, so hast du wenigstens nicht alles auf einmal. Es ist doch viel hübscher, seine Freuden verteilen zu können," sagte die immer verständige Marie.

Ihre Pflegemutter sah Gerda liebevoll an: „Hast du noch einen besonderen Wunsch, mein Herzenskind?"

„Ja, einen sehr großen — ich möchte morgen wieder Klavier spielen — es schadet mir nichts; der Geheimrat sagt doch, daß ich so gut wie entlassen wäre."

„Du darfst auch wieder spielen. Der Geheimrat wünscht nur, daß du jede Aufregung vermeidest."

Gerda nickte strahlend. „Jetzt freue ich mich doppelt auf meinen Geburtstag." „Wenn ich jetzt noch aus Leipzig die kleinste Nachricht von Ralph Eschenbach bekommen könnte, wäre ich morgen ganz glücklich," dachte sie für sich.

Der sechste April bricht an: ein freundlicher sonnenwarmer Tag; auf den Bäumen liegt ein grüner Flor und die Erde ist so keusch und jungfräulich, wie sie es nur im Frühling in der Mark sein kann; smaragdgrün ist heute auch der See. Das kommt, weil der Himmel so durchsichtig und die Lämmerwölkchen so leicht sind und durch die Kiefern zieht ein herrlicher Duft und ein heimliches Rauschen.

Gerda ist mit beiden Füßen zugleich aus dem Bett gesprungen, so froh und leicht ist ihr zumute. Heute ist ja ihr Geburtstag, — heute darf sie wieder Klavier spielen. Wie schmerzlich sie sich doch nach ihrer geliebten Kunst gesehnt hat, trotzdem sie durch diese so Trauriges erlebte! Jetzt kann sie es kaum aushalten, so drängt es sie nach dem Instrument. Singend kommt sie in ihrem hübschen geblümten Kleid die Treppe heruntergehüpft. Ein mehrstimmiges: „Du kannst noch nicht herein," schallt ihr von der Diele entgegen.

„Marie ist noch nicht fertig," erklärt Else wichtig und schließt die Tür nach dem Wohnzimmer ab. Und jetzt ist es so weit und Gerda wird im Triumph hineingeführt; ganz beschämt und überrascht steht sie vor dem reichen Geburtstagstisch.

„Ich weiß gar nicht, was ich sagen soll. Das ist viel zu viel, das verdiene ich nicht," meint sie endlich.

„Du mußt doch entschädigt werden, weil du um Weihnachten gekommen bist."

Ein allgemeines Erklären beginnt und Gerda bedankt sich gerührt. Am liebsten ist ihr das Geschenk ihrer Pflegemutter: eine einzelne Perle, die wie ein großer Tautropfen schimmernd an einer schlanken Platinkette hängt.

„Das ist zu schön," flüstert sie immer wieder, indem sie sich an sie schmiegt.

„Es ist ein Andenken an unser Zusammensein." Anna sieht ihr li bevoll in die Augen und Gerda sagt: „Ein Zeichen unserer unlösbaren Zusammengehörigkeit!" —

Dann geht es ins Eßzimmer: der altdeutsche Napfkuchen duftet schon verheißungsvoll. Der Tee kocht, die Butter ist goldgelb und die Wasserwecken erschrocken wie immer. Alles sieht heute so besonders geburtstäglich aus, obwohl es bis auf den Kuchen nicht anders ist als sonst. Das blinkende Silberzeug, die Eieruhr in den schottischen Farben, das blendend weiße Tischtuch mit dem hellblauen Rand, alles so einladend und festlich. Und der lose Frühlingswind fegt durch die Schlingpflanzen auf der angrenzenden Veranda und schüttelt das lichte grüne Gerank. —

Nach dem Frühstück ist auch etwas Nettes zu erwarten: der Briefträger. Dieser ist in Dannewitz eine Persönlichkeit, und die Post, die seine Bewohner nur zweimal täglich mit der Welt in Fühlung bringt, ein großes Ereignis.

Marie hat ihn anradeln hören und ist ihm entgegengelaufen. Jetzt bringt sie einige Glückwunschbriefe, darunter einen langen von der getreuen Sophie, die hofft, Gerda jetzt bald in ihrem eigenen schmucken Berliner Heim wiedersehen zu können.

„Alle Menschen sind so gut gegen mich; wenn ich bedenke, daß ich nicht einmal Sophies Hochzeit mitmachen wollte."

„Sie haben dich eben lieb," sagt Anna warm . . .

„Jetzt möchte ich Klavier spielen." Eine feine Röte steigt in Gerdas Wangen auf.

„Das darfst du tun, hernach mußt du aber ruhen und dann in die Luft gehen."

Gerda nickt nur und verschwindet im Musikzimmer. Keine geht ihr nach, ihr Wiedersehen mit dem Flügel muß sie allein feiern, das fühlen sie. Liebevoll fährt sie mit dem feinen Ledertuch über die schwarze blankpolierte Fläche: heute darf kein Stäubchen darauf sein. Ein Zittern befällt sie, als sie nun vor ihrem Bechstein sitzt und mit den überschlanken Händen in die kühlen Tasten greift, mechanisch schlägt sie den C dur Akkord an, muß aber innehalten, von dem einfachen Dreiklang überwältigt. Dann übermannt sie die Erinnerung: wie entsetzlich war es gewesen, als sie das letzte Mal gespielt hatte! Ganz merkwürdig erscheint es ihr jetzt, daß sie mit dem Instrument, mit dem sie so verwachsen war, derartig die Fühlung hatte verlieren können. — Nun aber nicht mehr daran denken, sondern hinein, ganz hinein in das göttliche Reich.

Mit was soll sie beginnen? Mit der c moll-Fantasie von Bach? Ja, das war wohl das richtige! Und Gerda spielt sie, spielt diese grandiose, in den herrlichsten architektonischen Formen gehaltene Fantasie, deren kompositorische Freiheit in dem großen Gedanken liegt, in der Erfindungskraft des gewaltigen Themas. Und ein Wonneschauer durchrieselt sie, als sie endigt — eine Freude, wie sie sie nie für möglich gehalten hätte. Und jetzt gleich weiter: Um in der Tonart zu bleiben, spielt sie die Variationen von Beethoven, gleichsam auch, um ihre Fähigkeiten zu prüfen, und es geht. Ihr ist gar nicht zumute wie nach einer langen Ruhepause: die Finger sind nicht steif, Handgelenk und Arm nicht müde.

Froh und lebhaft bringt sie das prächtige Variationenwerk. Dann hält sie inne, um sich und ihr pochendes Herz zu beruhigen; auch die Freude strengt an, denkt sie lächelnd.

Da steht auch ihre Pflegemutter schon im Türrahmen. „Du hast vorläufig genug geleistet, Gerdakind, komm und lege dich hin." Sie tritt näher und streicht ihr über das heiße Gesicht. „Du glühst und zitterst ja förmlich. Komm, das kann ich nicht zugeben."

„Ich zittere nur vor Glück. Es war zu schön, zu herrlich, versprich mir, daß ich heute nachmittag noch einmal spielen darf." — „Das hängt ganz von dir ab."

Gehorsam steht Gerda auf und folgt ihr in das helle, freundliche Zimmer, etwas erschöpft ist sie doch. Anna fühlt besorgt ihren Puls: „Natürlich ist er wieder etwas höher, als nötig."

„Das gibt sich, und wenn du wüßtest, wie innerlich froh ich bin, so würdest du dir gar keine Gedanken machen."

Anna reibt ihr noch die Schläfen mit etwas Lavendelgeist.

„So jetzt bin ich wieder ganz frisch und könnte gleich weiterspielen," lacht Gerda. „Ach, überhaupt es ist jetzt alles so schön, wenn es nur so bleiben könnte!"

„Das wird es wohl, Gerda, sieh mal, heute ist dein Geburtstag. Vielleicht fängt von heute ab die gute Periode für dich an — du weißt doch, der Ausgleich, von dem ich neulich sprach."

„Vielleicht — und nicht wahr, du denkst jetzt vorläufig gar nicht an Heiraten für mich? Ich möchte noch lange ruhig bei dir bleiben."

„Das sollst du auch, mein Herzenskind!"

„Der Onkel meint, ich sollte nicht so sorglos in den Tag hineinleben; er sagte neulich so etwas."

„Das ging aber gar nicht auf dich, das ist im allgemeinen seine Ansicht. Du weißt ja, daß er gegen die Lilien auf dem Felde ist." Beide lachen, dann sagt Anna, ernster werdend: „Es wird ja doch noch ein Tag kommen, an dem du das Bedürfnis haben wirst, einem rechtschaffenen Manne die Hand zu reichen."

„Ich weiß nicht — ich kann mir überhaupt keinerlei Zukunft mehr für mich vorstellen."

„Das brauchst du auch gar nicht. Warte es nur ruhig ab, es kommt alles." So zuversichtlich ist Anna selten gewesen, das macht das ungetrübte Zusammensein mit Gerda, — es ist für sie gleichsam ein Born der Freude! „Jetzt hole ich dein zweites Frühstück," sagt sie zärtlich.

Da kommt auch schon Marie; in der einen Hand hat sie einen Teller, in der anderen Hand frisch gepflückte Schlüsselblumen: — „Wie schön, o danke."

„Da, die mußt du anstecken, Else hat noch mehr. Die werden wir in dein Zimmer stellen. Die Schlüsselblume ist dein Sinnbild, weil du im April geboren bist — du solltest sie immer tragen." Marie betrachtet liebevoll die zarten Frühlingsblumen und steckt sie in Gerdas Gürtel.

„Du bist wohl zu müde, um etwas spazieren zu gehen?" Anna findet sie jetzt ein wenig blaß.

„Ein bißchen müde," gesteht sie.

„Ich hole den Ziegenwagen" — und schon ist Marie draußen. Eine Viertelstunde später traben bereits die beiden munteren weißen Ziegen dem Walde zu. Anna und die Mädchen gehen daneben. —

Wirklich scheinen Wald und Flur Gerdas Geburtstag mitzufeiern, die Kastanienbäume haben über Nacht ihre Kerzen angesteckt, weiß und rosa, der Weg ist mit Kätzchen bestreut und auf der Wiese, die nach dem Wald führt, gaukelt wahrhaftig der erste Zitronenfalter, ganz langsam und schlaftrunken; vielleicht wundert er sich auch selbst über seine Kühnheit. Es ist ja noch so früh im Jahre und trotzdem hat er sich schon in die Welt hinausgewagt.

Und Gerda hat denselben Gedanken wie der leuchtende Falter:

„Armer Kerl," sagte sie mitleidig, „du treibst dich viel zu zeitig herum, du kannst immer noch erfrieren."

Am Wege zieht sich ein Graben entlang, in dem die Frösche schon ganz vergnügt herumhüpfen und vor den Spaziergängern her schießen die Schwalben in flachem blankem Fluge. Im Walde ist es erst recht schön. Durch die Kiefern geht ein frohes Wispern und Rauschen, und die Sonne flimmert auf allen Stämmen, auf dem Erdboden auf den Heidelbeerstauden und auf dem jungen Moos!

„Zu herrlich," sagen alle immer und immer wieder. Es kommt ihnen stets von neuem wie ein Wunder vor. —

Luft- und sonnenberauscht kommen sie nach Hause. „Wir bringen dir Ozon mit!" sagt Anna zu ihrem Gatten, der jetzt wieder gedankenvoll aussieht; Gerda hat es schon mit einem leisen Bangen wahrgenommen.

„Es ist höchste Zeit, daß ich morgen wieder nach Berlin fahre," antwortet er nur.

„Das sollst du, aber Gerdas Geburtstag mußten wir doch dieses Mal zusammenfeiern!"

Marie und Else lassen auch zu Mittag wieder die rechte Geburtstagsstimmung aufkommen, ihrem Uebermut kann keiner widerstehen. Es wird viel gelacht und gescherzt. Zudem gibt es ein köstliches Getränk, bestehend aus leichtem Champagner und Mineralwasser, dem alle wacker zusprechen und das die Stimmung wenn möglich noch mehr erhöht.

Und nun will Anna wissen, was Gerda nach ihrer Mittagsruhe zu tun gedenkt.

Diese umfaßt ihre Pflegemutter und flüstert eifrig: „Darf ich noch etwas spielen? Nur ein bißchen, bitte, bitte?"

„Ich sehe es sehr ungern, Gerda. Dein Puls war heute vormittag nicht besonders."

„Liebe Mutter, nur einige Takte. Ich will dir auch erklären, warum." Gerdas Augen werden immer flehender.

„Warum denn, meine Gerda?"

„Weil heute früh alles, was ich gespielt habe, zufällig in Moll war und diesen Tag möchte ich in Dur beschließen."

„Na, dann in Gottesnamen, aber ganz wenig."

„Nur die Waldstein-Sonate." Noch eine zärtliche Umarmung und Gerda begibt sich nach oben in ihr Stübchen, streckt sich gehorsam aus und betrachtet ihre Schlüsselblumen, die in zierlichen Glaskelchen im Zimmer verteilt sind.

Schlafen kann sie nicht, aber sie ruht, von Zeit zu Zeit suchen ihre Augen die Uhr und jetzt, jetzt darf sie aufstehen und spielen gehen, und sie nimmt ihre schöne neue Tauperle um, heute ist ja Feiertag, und heute will sie die Waldsteinsonate spielen. Verklärt geht sie nach unten ins Musikzimmer.

Still und sonnig ist es dort — weihevoll! Sie setzt sich und spielt den ersten Satz! Es liegt darin eine tiefe Naturempfindung, etwas wie Morgenröte, Sonnenaufgang und Frühling: aber namentlich die Sonne durchglüht das ganze Werk, hell, leuchtend, strahlend. Ganz benommen vom Glück des Augenblicks hält Gerda eine Minute inne, „damit es nicht zu viel wird," sagt sie sich, — ihr Herz klopft hörbar. Sie kann das große Glück noch nicht so gut ertragen . . .

Da bricht das Knirschen eines Rades die Nachmittagsruhe. Der Briefträger! Vielleicht hat er noch einen Geburtstagsbrief? — „Ist etwas für mich dabei?" ruft sie durch das offene Fenster. — „Ja wohl, gnädiges Fräulein." Das Zimmer liegt zu ebner Erde und der Bote reicht ihr ein versiegeltes Schreiben hinein.

Sie geht ans Klavier zurück und öffnet hastig den großen Brief, der eine italienische Marke trägt. Mit fieberhafter Eile überfliegt sie das ziemlich lange Schriftstück, wird totenblaß, wankt und sinkt auf den Stuhl nieder — bleibt eine Weile so zusammengekauert, dann richtet sie sich auf, ihre Haltung ist gebrochen, ihre Augen starren verloren ins Leere, aber sie preßt die Lippen fest aufeinander, geht wie eine Nachtwandlerin auf das Klavier zu; unaufhaltsam zieht es sie, als letzte Rettung: von einem fremden Willen geleitet, intoniert sie den zweiten Satz.

Leise, langsam ertönt das Adagio — wie ein verhallender Klang aus dämmernden Fernen — ein Traum — sie ist auch müde, so müde — so — eine klingende Zeitlosigkeit umfängt sie. — Auf dem Flügel flimmert die Sonne.



Gesangspädagogik.

Dr. W. Reinecke: Praktische Uebungen zur Gewinnung der Gesangsmeisterschaft auf Grundlage des Einregisters. (Leuckart, Leipzig 1916.) Unter den vielen Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Stimmbildung ist mir Reinecke besonders angenehm auffallend durch die Klarheit seiner Ausdrucksweise und die sachliche Begründung seiner Lehrart. Er sucht die Bildung des „Einregisters", das durch Verschmelzung des sogen. „Pfeif- und Zungentons" erreicht wird. In welcher Art dies geschieht, geht aus der Wahl des Selbstlauts „j" als Grundlage hervor. Bekanntlich spielt bei den meisten Gesanglehrern das „Vornesingen" eine große Rolle; die Qualen, die durch mißverständliche Auffassung dieser Klangwirkung dem Schüler oft zugemutet werden, sind groß und vergeblich. R. trifft diesen Unfug mit den Worten: „Der größte Fehler ist, den Ton vorne ansetzen zu wollen, denn er bleibt immer flach; also nicht Ursache und Wirkung verwechseln. Der volle, runde Ton sitzt vorne, darf aber nicht vorne gebildet werden." Bei allen Uebungen wird von R. eine automatische Druck- und Gegendruckarbeit der inneren Brustmuskeln und der Kehle, sowie völlige Freiheit der letzteren von Hemmungen vorausgesetzt. Genau wie bei Müller-Brunow aber, den R. als Gegenpol zu den „Stauern" anführt, sind auch seine Lenkungsübungen nach den oberen Resonanzen nur mit falschen Muskelfunktionen der Schlundteile (Quetschung!) möglich, wenn sie nicht mit offener Kehle (nicht nur offenem „Hals"!) gemacht werden. Diese Elastizität der unteren Kehlteile und die für den ungehemmten Tonstrahl durchaus nötige Reinheit der Kehle von Hemmungen ist nach meinen langjährigen Erfahrungen nur auf einem Weg zu erreichen, und dieser ist das auch von R. verworfene „Stauprinzip". Dieses als Vorbereitung durch Erziehung zur Elastizität der Kehle angewandt, wird den Schüler, dem diese notwendigen Eigenschaften nicht schon von Natur gegeben sind, befähigen, die Lehre R.s zu verstehen und mit Erfolg anwenden zu können.

Karl Scheidemantel: Stimmbildung. 5. veränderte Auflage. (Breitkopf & Härtel, Leipzig 1916.) Es ist immer interessant, die Gesangswerke von Männern zu lesen, die wir als denkende große Künstler kennen. Für den Stimmbildner schon deshalb, die subjektiven Gefühle und Beobachtungen, welche beim Einzelnen unendlich verschieden sind, kennen zu lernen. Scheidemantel legt nun in seinem Werkchen die Art dar, wie er seine große Gesangskunst und seine Stimmbildung auf andere überträgt. Auch er sucht das Einregister zu bilden, nur drückt er es anders aus. Er geht von der „Stellung" der Kehle aus, die er ihr auf den Selbstlauter „u" gibt, und sucht von ihr aus die Lenkung nach den oberen Resonanzen, indem er den Klinger n als Stütze benützt und den Ton von der Kopfstimme her „denkend entwickelt", nach dem Grundsatz: Je richtiger der „gedachte" Ton ist, desto richtiger wird der „gesungene" sein. Auch bei Scheidemantel werden dieselben Vorbedingungen stillschweigend als selbstverständlich vorausgesetzt wie bei Reinecke.

Willy Meyer-Sanden: Wie bilde ich meine Stimme aus? (Verlag W. Berlincke, Chemnitz 1916.) Gleichsam als Ergänzung der beiden oben besprochenen Werkchen kann diese Abhandlung angesehen werden, die nicht den Anspruch erhebt, eine neue „Methode" zu sein. M.-S. weist auf Scheidemantel und Müller-Brunow hin, verzichtet also darauf, selbst Gesetze über die Lenkung des Tons in die oberen Resonanzteile aufzustellen. Er stellt dagegen Grundsätze auf, wie die Stimmorgane unterhalb des Kehlkopfs erzogen werden können, indem er die Ausgleichung des Drucks und Gegendrucks der Luft in der Brust durch geeignete Funktionsübungen erstrebt. Seine Uebungen sind Stauübungen in milder Form und gewiß für manche wertvoll. Auf Beseitigung von Hemmungen durch Lenkung des Tons in die „gestaute" Luftmasse, also auf die dadurch bewirkte Weckung von Innenklängen, wie sie das Stauprinzip versteht, verzichtet er. Daß er alle Register leugnet und die Männer- und Frauenstimme völlig gleich behandelt haben will, ist ein Beweis, wie weit die Stimmbildner noch von einer gemeinschaftlichen Grundlage der Stimmbehandlung entfernt sind. Darüber vielleicht ein andermal mehr. *Prof. L. Feuerlein.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 8. März. Ausgabe dieses Heftes am 15. März, des nächsten Heftes am 5. April.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 13

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Kunstkritik.

s kann kein Zweifel bestehen, daß neben den Fachleuten auch den gebildeten Laien ein gutes Recht zur Beurteilung von Leistungen zukommt, denen sie als „Nichtberufene" gegenübertreten. Denn dieses innerliche Recht wird in vielen Fällen sogar zu einer öffentlichen Pflicht, z. B. bei unserer Volksvertretung oder bei den Laiengerichten. Und wenn sich gegen deren Geltung zumal viele Juristen wenden, so erhellt dieser Streit zwischen dem gelernten Richter — der sein Amt als Beruf betreibt und das Richten daher „versteht" — gegenüber dem Gelegenheitsrichter — der sein Urteil bloß „nach Gefallen" einrichtet — recht deutlich, worauf auch der Gegensatz zwischen dem „berufenen" und dem „unberufenen" Kritiker beruht: Der letztere nämlich richtet aus Instinkt und erfühlt sein Urteil, während den ersteren sein Intellekt leitet, mit dem er denkend urteilt. Oder mit anderen Worten: der Laie urteilt unbewußt-persönlich (subjektiv) aus seinem Gemüte heraus; der Fachmann dagegen bewußt-unpersönlich (objektiv) mit dem Verstande.

So sollte, wenigstens der Theorie nach, jede Kritik entweder-oder beschaffen sein. Wie sieht es aber in der Praxis damit wirklich aus? Bekanntlich wenig befriedigend; denn subjektive und objektive Urteile fluten überall durcheinander.

Es kann hier natürlich nur von der öffentlichen Kunstkritik die Rede sein — ein vielumstrittenes Geistesgebiet, dessen Grenzen zu bestimmen schon manchen verlockt hat; welches Beginnen aber, zumal für den Künstler, nicht ungefährlich und sehr schwierig ist. Denn jeder echte Künstler urteilt parteiisch-subjektiv, da er von Natur Individualist ist. Ihm gegenüber steht der Kunstgelehrte, dessen Aufgabe es ist, möglichst unparteiisch-objektiv zu urteilen, da er Generalist bleiben muß.

Danach wäre der Gelehrte also auch der beste Kritiker? Ganz gewiß nicht jeder Kunstgelehrte; sondern derjenige nur, der zugleich die betreffende Kunst wenigstens als ernster Dilettant betreibt und so ihr Wesen nicht bloß denkend, sondern auch einfühlend erfaßt. Jeder rechte Kunstliebhaber tut das ja sehr eifrig — eben aus wahrer unberechnender Liebe — und erreicht dadurch gewöhnlich eine viel freiere Höhe des Urteils, wie der „Kunst-Ehemann", der seiner Lebensgefährtin von Berufs wegen viel zu nahe steht, um sie noch unbefangen betrachten zu können.

Das Vorrecht des kunstgebildeten Gelehrten, vor dem eigentlichen Künstler als besserer Kritiker zu gelten, ist jetzt so anerkannt, daß er in der Tat überall als öffentlicher Kunstrichter auftritt. Alle bedeutenden Zeitungen stellen daher nur solche noch als Kritiker an, und der kritisierende Künstler verschwindet immer mehr aus der Tagespresse. Dafür öffnen aber die Fachblätter ihre Spalten allen schreibgewandten Kunstjüngern; und dort ist einem jeden von der Tageskritik getroffenen Künstler die Möglichkeit geboten, sich zu verteidigen, wie auch u. U. den Beistand seiner Kunstgenossen anzurufen.

So müßte es wenigstens sein; und alle Kunstfachblätter sollten die hohe Aufgabe: eine gerechte Würdigung ernster Kunstdarbietungen in der Oeffentlichkeit zu verlangen, stets voranstellen. Ein Zusammenschluß solcher Zeitschriften wäre zu diesem Zwecke sehr geboten! Denn es ist kein Zweifel, daß in manchen Tagesblättern da und dort die Kritik noch versagt. Wie viele unbedeutende Nebenrezensenten z. B. erheben an Stelle der überanstrengten Hauptkritiker — zumal in größeren Städten — noch ihre unberufene Stimme. Unberufen, da ihr Kunsturteil weder durch Gelehrsamkeit noch durch wahre Kunstbildung oder durch Erfahrung gerechtfertigt ist. Solche Aushilfskritiker sollten sich mit Referaten begnügen, d. h. Kunstberichte bringen, nicht Kunsturteile abgeben.

Wenn diese zumeist jüngeren Referenten die Urteile des sogenannten Publikums kennen zu lernen suchten, so würden sie durch deren zusammengefaßte Wiedergabe der Kunst oft viel besser dienen, wie durch ihre subjektiven Ansichten. Denn es liegt, trotz und alledem, eine tiefe Wahrheit in dem Satze: Volkes Stimme ist Gottes Stimme! Spricht damit nicht das Leben selbst durch unsern Instinkt sein bedeutsames Wort? und nennen wir daher nicht mit Recht diese innere Stimme auch unser Gewissen: weil sie unser bestes Wissen kundgibt!

Wenn wir aber diesen lebendigen Berater, unseren gesunden Instinkt, durch Nachdenken zur bewußten Vernunft (ratio) erhöhen, dann bildet sich durch solche innige Verbindung menschlicher Gemüts- und Verstandeskraft in uns die Weisheit einer gerechten Einsicht heraus, die wir alle zu erlangen suchen sollten. Denn sie allein kann, gerecht abwägend und dann entscheidend, als höchster Richter und Berater nur gelten — im Leben wie in der Kunst. Diese hohe Vernunft ist es daher, die jeden Kritiker erst zum wahren Kunstrichter macht.

So solltet Ihr Referenten, Rezensenten und Kritiker, die Ihr so oft über wohlgemeinte Kunstleistungen den Stab brecht und damit das Wohl oder Wehe mancher Künstler

entscheidet, stets weise überlegend urteilen; Ihr solltet zum mindesten alles ehrliche Kunststreben anerkennen, über noch unvollkommene Darbietungen aber milde richten; wenigstens, soweit sie ernsthaftes Wollen verraten und von künstlerischer Eigenart zeugen: denn diese ist ja das Bedeutsame in der Kunst. Den Virtuosen lobzupreisen oder gar zu schmeicheln solltet Ihr unbedingt vermeiden. Hier tut ja die Menge schon mehr als genug.

Und darum solltet auch Ihr Kunstfreunde und Laien nie vergessen, daß Ihr zwar ein Recht zu urteilen besitzt, daß Euch jedoch dadurch die Pflicht erwächst, Eure Beifallsgaben nicht ohne Ueberlegung zu verteilen. Sucht also jede Vo:führungn ach ihrem inneren Werte zu erfassen, und laßt Euch nicht durch äußeren Schein verblenden. Ueber Kunstwerke aber, die Eurem Wesen fremd sind und in die Ihr Euch nicht einfühlen könnt, sagt ruhig: sie gefallen mir nicht, oder: ich verstehe sie nicht. Das Warum zu entscheiden vermag nur der Kunstverstand, nicht das Gemüt, da ersterer die Form, letzteres den Inhalt betrachtet; ein gerechtes Urteil aber fällen beide nur vereint durch Kunstvernunft.

Sich beim Entscheiden stets weise bescheiden,
mildert oft Leiden und fördert wohl Freuden.

Otto R. Hübner.

Oskar Wermann.

Am 22. Nov. 1916 waren zehn Jahre vergangen, daß einer der fruchtbarsten Tonkünstler Dresdens, der hochverdiente Kantor des Kreuzchores Hofrat Prof. *Oskar Wermann* verstarb. Mit ihm ging ein Musiker dahin, der als Komponist sowohl wie als Leiter des Kreuzchores insbesondere auf das kirchlich-musikalische Leben Dresdens von größtem Einfluß gewesen ist, ein Mann, der durch seine Neuerungen und sein rastloses künstlerisches Streben und ernstes Arbeiten den Ruf der Samstagvespern in der Kreuzkirche weit über die Grenzen unserer engeren Heimat hinausgetragen hat. Seinen größten Ehrgeiz setzte er darein, den jahrhundertealten Ruhm des Kreuzchores durch edelste Musikpflege, vor allem durch mustergültige Aufführungen der großen Werke des unsterblichen Bach unter Einsatz seines ganzen Könnens zu fördern und zu mehren. Seinen Schülern war er ein unermüdlicher Lehrer, der viel verlangte, aber auch viel gab. Wer immer ihn persönlich schätzen und lieben lernte, ist voller Verehrung und Dankbarkeit für den verewigten Meister.

Oskar Wermann wurde am 30. April 1840 in dem Dorfe Neichen bei Grimma als Sohn des dortigen Kirchschullehrers geboren. Vom Vater für den Volksschullehrerberuf bestimmt, bezog er das Seminar zu Grimma und wurde nach Ableistung der Vorbereitungszeit zuerst Lehrer in Dresden. Hier fand er reichlich Gelegenheit, seine schon frühzeitig vorgetretene Liebe zur Musik in ernstem Studium zu betätigen. Seine Lehrer waren der Kreuzkantor Julius Otto, der Hoforganist Gustav Merkel, der Hofpianist Karl Kraegen und vor allem der Vater Clara Schumanns: Friedrich Wieck. Im Jahre 1864 ging Wermann nach Leipzig, um dort das Konservatorium zu besuchen und seinen Studien den Abschluß künstlerischer Reife zu geben. Hier war er Schüler von Hauptmann, Moscheles, E. F. Richter und Reinecke. Den Lehrerberuf hatte er endgültig aufgegeben und so ging er zu Anfang des Jahres 1867 als Musiklehrer und Organist nach Wesserling im Elsaß, wurde jedoch bald darauf an die Musikschule zu Neuchâtel in der Schweiz berufen. 1868 wurde ihm das Amt eines Oberlehrers für Musik am Kgl. Lehrerseminar zu Dresden-Friedrichstadt übertragen. In dieser Stellung verblieb er acht Jahre, bis er am 4. November 1875 als Nachfolger Julius Ottos zum Kreuzkantor und Städtischen Musikdirektor der drei evangelischen Hauptkirchen zu Dresden gewählt wurde. Dieses verantwortungsvolle Amt trat er, noch nicht 36 Jahre alt, am 1. Januar 1876 an, und damit begann für ihn die Zeit seiner eigentlichen segensreichen Tätigkeit.

In den ersten Jahren seiner neuen Stellung hatte es Wermann nicht leicht; vor allem war er nicht beliebt bei seinen Chorschülern. Kein Wunder — die Herren Oberen des Kreuzchores hatten sich unter der überaus milden und allzu nachsichtigen Amtsführung Julius Ottos in seinen letzten Jahren aus manchen Freiheiten eigenmächtig Rechte angemaßt, die der neue, junge und leidenschaftliche Kantor in arger Verständnislosigkeit gegenüber den Freiheitsbestrebungen der jugendlichen Gemüter mit barbarischer Grausamkeit umstieß. Er führte eine strenge Zucht ein, und es soll nicht selten vorgekommen sein, daß er unerlaubtes Fortbleiben vom Kirchendienste oder den Gesangsproben mit Karzer bestrafen ließ. Jedenfalls griff Wermann ungeachtet so manches Widerstandes mit fester Hand zu, und dank seiner Tatkraft und seines unermüdlichen Fleißes brachte er den Kreuzchor zu dem Ansehen im öffentlichen Musikleben, dessen er sich heute noch erfreut. Ostern 1886 wurde auf seinen Antrag der Chor um 12 Kurrendanerstellen vermehrt, so daß er seitdem aus 66 Sängern besteht. — Auch als Leiter des Dresdener Lehrergesangvereins entfaltete er mehrere Jahre lang eine höchst ersprießliche Tätigkeit, durch die er großen Einfluß auf die Gestaltung des Dresdener Volksschulgesanges gewann. Wesentlichen Anteil hat Wermann auch an der neuen Herausgabe des Sächsischen Landeschoralbuches, ebenso bearbeitete er dasjenige der evangelischen Wenden und der evangelischen Kirche in Siebenbürgen.

Sein größtes Verdienst erwarb sich Wermann dadurch, daß er die Samstagmotette durch Hinzunahme von Solisten zu den Chorgesängen zu einem Musikgottesdienste ausgestaltete, in dem das Wort der Schrift von den edelsten Schöpfungen der musica sacra alter und neuer Zeit sinngemäß umrahmt wird. Durch diese segensreiche Weiterung hat er ungemein viel zur Verbreitung edler kirchlich-musikalischer Kunst beigetragen und sein Beispiel ist vorbildlich geworden für viele andere ähnliche Einrichtungen. Seinem vornehmen Geschmack in der Wahl der aufzuführenden Stücke verdankt das musikalische Dresden die Kenntnis zahlreicher alter und moderner Werke, die sonst nirgends oder nur höchst selten zu hören waren. Erinnert sei aus den letzten Jahren seines Wirkens nur an die Aufführung des Raffschen De profundis clamavi, des Lisztschen Vaterunsers, des Brucknerschen Te deum und des großen Oratoriums „Der Tag der Pfingsten" von Richard Bartmuß, das meines Wissens seit 1902 in Dresden nicht wieder aufgeführt wurde. Neben älteren Meistern wie Palestrina, Lassus, Calvisius, Stobäus, Schütz, Händel, Homilius, Bortniansky, Mendelssohn-Bartholdy, Moritz Hauptmann ließ er auch zeitgenössische Musiker und moderne Tonkünstler in seinen Samstagvespern zu Worte kommen. Genannt seien von letzterwähnten nur E. F. Richter, J. Otto, J. Rietz, G. Vierling, P. Cornelius, R. Succo, C. Piutti, G. Schreck und nicht zuletzt H. Wolf, F. Dräseke und R. Strauß. Ganz besonders aber galt seine Liebe dem großen Sebastian Bach, den er durch wiederholte Aufführungen seiner besten und schönsten Werke in Dresden wahrhaft volkstümlich gemacht hat.

Großes Verdienst erwarb sich Wermann auch durch die Einrichtung der Karfreitagsaufführungen, wodurch dem hierzu wesentlich verstärkten Kreuzchor Gelegenheit geboten wurde, seine Kunst an den großen Oratorien unserer unsterblichen Meister auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik unter seiner begeisternden und hingebungsvollen Leitung zu zeigen. Geradezu mustergültig wurden seine Aufführungen der Bachschen Matthäuspassion in der Bearbeitung von Robert Franz von den jeweiligen Berichterstattern der Tages- und Fachpresse genannt, und über alles Lob erhaben war die Beurteilung seiner Wiedergabe der Bachschen h moll-Messe, des in Töne übersetzten Kölner Domes, wie das Werk einmal treffend genannt worden ist. Eine künstlerische Großtat, die ihm nicht hoch genug angerechnet werden kann, vollbrachte Wermann mit der Aufführung einer modernen Passionsmusik am Karfreitag 1905, des Passionsoratoriums von Felix Woyrsch, das seitdem ebenso wie die Bachsche h moll-Messe in der Kreuzkirche nicht wieder zur Aufführung gelangte.

In voller Rüstigkeit und jugendlicher Frische konnte Wermann am 1. Januar 1901 auf 25 Jahre ruhmvoller Tätigkeit zurückblicken. Er selbst schilderte bei dieser Gelegenheit, die seine zahlreichen Freunde und Schüler vereint sah, in launiger Rede seine Erinnerungen und verlieh in überaus herzlichen Worten seinem Danke Ausdruck für die Ehrung, die ihm von seinen dankbaren Schülern durch Begründung einer Oskar-Wermann-Stiftung zur Erinnerung an diese Jubelfeier erwiesen worden war. Auch der Rat der Stadt Dresden und der Kirchenvorstand der Kreuzkirche beteiligten sich mit namhaften Summen an der Stiftung, aus deren Erträgnissen würdige Chorschüler Gesangsprämien erhalten. — Wer ihn an jenem Tage und in der Folgezeit in vollster körperlicher und geistiger Frische gesehen hatte, wer ihn freudig wie immer den Taktstock über seine jugendliche Sängerschar schwingen sah, den mußte es füglich wundernehmen, als Wermann nach wenigen Jahren bereits Rücktrittsgedanken Raum gab. Daß er dazu eigentlich noch viel zu jung war, bewies unter anderem eine für die Geschichte des Kreuzchores denkwürdige Vesper, der hier Erwähnung getan sei. Am Samstag den 14. Oktober 1905 führte Wermann den Hymnus von Friedrich Rückert: „Jakob

dein verlorner Sohn kehrt wieder", für 16stimmigen gemischten Chor a cappella von Richard Strauß, Werk 34, auf. Man bedenke den ungeheuren Mut und den hingebungsvollen Glauben an das Werk, der dazu gehörte, um mit 66 Sängern im Alter von 10—20 Jahren einen 16stimmigen a cappella-Chor voll der unerhörtesten Schwierigkeiten mustergültig zur Aufführung zu bringen. Das außerordentlich schwierige, an Schönheiten überaus reiche Werk besteht aus einem Solochor, dem die drei übrigen Chöre gegenübergestellt sind. Nur die Männerstimmen waren durch Mitwirkung einiger früherer Schüler verstärkt worden, die Knabenstimmen bewältigten die Riesenaufgabe selbständig. Richard Strauß weilte anläßlich der bevorstehenden Uraufführung seiner „Salome" zurzeit gerade in Dresden und war bei der Aufführung seines Werkes in der Vesper zugegen. Er sprach sich Wermann gegenüber in äußerst anerkennenden und lobenden Worten über die vorzügliche Wiedergabe des Werkes aus, und wir alle, die wir bei der denkwürdigen Aufführung mitgewirkt hatten, waren auf dieses Lob natürlich nicht wenig stolz. Soweit mir bekannt, ist auch dieses Werk seitdem in Dresden nicht wieder gehört worden.

Alle Erlebnisse wirken in der Stille weiter und bestimmen den Menschen in seinem Handeln und Tun. Wer den Menschen Wermann in seiner einfachen und anspruchslosen Art persönlich kannte und den durch keinerlei Krankheit gebeugten Mann in rüstiger Frische seines Amtes walten sah, der mußte überrascht werden durch die alsbald bestimmt verbreitete Kunde, daß sein beabsichtigter Rücktritt schon nahe bevorstehe. Trotz aller Bemühungen seitens Wermanns gelang es ihm nicht, zu einer ersprießlichen gemeinsamen künstlerischen Betätigung mit dem neuen, wesentlich jüngeren Organisten der Kreuzkirche zu gelangen. Die Reibungen und Zwistigkeiten mit dem jungen Künstler, dem Wermann wie so manchem erst die Wege für Dresden geebnet hatte, wurden schließlich für ihn so unerträglich, daß er sich ihnen durch die Flucht in den wohlverdienten Ruhestand entzog. So verabschiedete er sich denn am 24. Februar 1906 in der letzten von ihm geleiteten denkwürdigen Vesper. Der ungeheure Andrang der Oeffentlichkeit zu seiner letzten Vesper bewies Wermann am deutlichsten, wie außerordentlich beliebt er war und wie ungern man ihn scheiden sah.



Oskar Wermann.

Bald nach seinem Scheiden aus dem Amte unternahm Wermann mit seiner Familie eine längere Erholungsreise nach Italien. Dort fand er zunächst durch die neuen Eindrücke die natürlichste Ablenkung von dem, was hinter ihm lag und zugleich gewann er wertvolle Anregungen zu künftigem Schaffen. Mit begeisterten Worten sprach er von Rom, und gern lauschten wir später seinen Erzählungen und Erinnerungen. Neu gestärkt an Körper und Seele kehrte er zurück aus dem sonnigen Süden, um sich fortan ausschließlich seinen Kompositionen zu widmen. Mit aufrichtigster Herzlichkeit und Freude empfing er in seinem neuen Heim in Oberloschwitz seine Getreuen, so oft sie ihn in alter Anhänglichkeit und Treue aufsuchten. Unvergeßlich wird es mir bleiben, wie er sich einmal mit seiner Zimmertanne verglich, die er schon längere Zeit besaß und die im letztvergangenen Jahre einzugehen drohte. Seit seiner Rückkehr aus Italien aber sei gleich ihm auch bei ihr der Frühling eingekehrt, drum trieb sie die schönsten jungen Sprosse. Er sollte sich indessen seines Ruhestandes nicht lange erfreuen. Eine nach seinem Scheiden aus dem Amt erschienene sehr abfällige Beurteilung seines Wirkens, die trotz aller Maßnahmen seiner Angehörigen in seine Hände gelangte, empörte ihn dermaßen, daß er aus Gram und Aerger hierüber seelisch krank wurde. Anstatt über die Sache mit Gleichmut zur Tagesordnung überzugehen und sich um so fester an seine Getreuen anzuschließen, wühlte er sich immer mehr in eine Verbitterung hinein, die ihn schließlich schwarzseherisch und mißtrauisch, ja selbst ungerecht machte. Dazu kamen noch körperliche Leiden. Schlimmer aber als alles dies zehrten Gram und Verbitterung an ihm; all die trüben Erfahrungen und bitteren Enttäuschungen der letzten Jahre, die er anfangs glücklich für überwunden betrachtet hatte, wurden in ihm wieder lebendig. Es quälte ihn noch so manches, indessen seien hier die unerquicklichen Dinge mit Stillschweigen übergangen. Körperlich und seelisch todkrank, hauchte der noch kurz zuvor anscheinend so rüstige Mann in der Nacht vom 21. zum 22. November 1906 seinen Geist aus. Am darauffolgenden Totensonntag ward er auf dem Waldfriedhofe zu Bühlau zur letzten Ruhe bestattet. Seinem Wunsche gemäß war die Nachricht von seinem Tode und die Stunde des Begräbnisses nicht bekannt gegeben worden, in seiner Verbitterung hatte er sich jegliche Beteiligung von Kirche und Schule bei seiner Bestattung verbeten. Der vollzählig versammelte Kreuzchor und eine große Anzahl ehemaliger Chorschüler, vorwiegend Studenten aus Leipzig, gaben ihrem unvergeßlichen Kantor das letzte Geleite. Von Dresdener Künstlern waren erklärlicherweise nur wenige da, ich bemerkte nur Dräseke und Plaschke. Am Grabe sangen wir unter Leitung des ersten Präfekten seine Motette „Es geht dem Ziel entgegen", und eine Abordnung des Universitätssingevereins zu St. Pauli aus Leipzig neigte ihr Banner über seinem Grabe, einen letzten Gruß ihrem geschätzten Ehrenmitgliede spendend. Still und ohne sonderliches Aufsehen ward er zu Grabe getragen, wie er es gewünscht hatte.

Außerordentlich fruchtbar war Wermann als Komponist, sein Ruf als solcher drang weit über Deutschlands Grenzen hinaus. Seine großen Oratorien und Kantaten gehören mit zum Besten, was überhaupt auf dem Gebiete evangelischer Kirchenmusik um die Wende des 19. Jahrhunderts geschaffen worden ist. Auch als Tondichter weltlicher Werke errang Wermann ganz außerordentliche Erfolge; die entzückende Musik zu dem Märchen „Die Wunderglocke" eroberte sich viele Bühnen, während seine große Oper „Vineta" bedauerlicherweise bisher zu keiner Bühnenaufführung gelangte. Von seinen Kompositionen sind die großen Kirchenmusiken zweifellos die bedeutendsten.

In erster Linie ist da zu nennen seine Reformationskantate Werk 35 und sein Weihnachtsoratorium Werk 110, mit dessen Aufführung er seinen Schülern stets eine Weihnachtsfreude ganz besonderer Art machte. Er schrieb ferner die sogenannte Königsmesse für zwei Chöre und acht Solostimmen, Werk 60, und eine Vokalmesse für vierstimmigen Männerchor. Ein gewaltiges Werk war auch sein Oratorium zur Einweihung der nach dem Brande wiederhergestellten Kreuzkirche am 9. September 1900. Glänzender Beurteilung in der Presse sowohl wie in der Oeffentlichkeit erfreute sich sein Gebet am Geburtstage des Kaisers für Chor, Solostimmen und Orchester, Werk 152, das, wie so viele Werke von ihm, unter seiner persönlichen Leitung erstmalig in der Samstagvesper am 23. Januar 1904 vom Kreuzchor aufgeführt und dann wiederum unter seiner Leitung am 27. Januar 1906, kurz vor seinem Scheiden aus dem Amte, wiederholt wurde. Er schrieb ferner mehrere Hymnen für Chor, Soli und Orgel, mehr als ein halbes Hundert Sologesänge mit Orgelbegleitung und eine Anzahl Kantaten und Psalmen für Chor, Soli und Orchester. — Da ich eben seine Psalmen erwähnte, fällt mir ein hübsches Geschichtchen aus dem Jahre 1900 ein. Als damals der Stübel-Brunnen in den Anlagen am Stübel-Platz geweiht wurde, sang der Kreuzchor unter seiner Leitung einen Psalm von ihm. Nach Beendigung der Feier trat der Berichterstatter einer Dresdener Zeitung an Wermann mit der Frage heran, wer der Komponist des schönen Psalms sei. „Der ist von mir, bitte!" — war Wermanns ebenso kurze als wahrheitsgetreue Antwort. Obzwar der Herr Berichterstatter von einem Psalmkomponisten namens Miehr niemals gehört hatte, stand tags darauf in der Zeitung zu lesen, daß der Kreuzchor die erhebende Feier durch den Vortrag eines Psalms von Miehr verschönt habe. — Unter seinen überaus zahlreichen Motetten für gemischten a cappella-Chor sind freilich viele, die weniger Anspruch auf künstlerische Wertung erheben als vielmehr dazu bestimmt sind, kleineren Kirchenchören infolge ihrer leichten Sangbarkeit bei gelegentlichen Festen des Kirchenjahres als geeignete Chorgesänge zu dienen. Viele von diesen sind allerdings etwas schablonenmäßig gearbeitet, doch wollen sie nichts anderes sein als praktische, leicht aufführbare

Gelegenheitsmusik. Die achtstimmige Motette „Zuflucht: O Liebe, die die blut'gen Hände", die Motette für zwei Chöre und Solostimmen Werk 121 „Der Lebensstrom: Es ist ein Strom entflossen" und die Motette für sechsstimmigen Chor Werk 131 „Tag des Zorns, Tag der Gerichte" gehören indessen nicht nur zum Besten, was Wermann geschrieben hat, sondern zu den besten Motetten neuerer Zeit überhaupt. Von seinen Orgelkompositionen sei das Präludium und Fuge über die Töne der Kreuzkirchenglocken D H A G E, Werk 146 Nr. 2, besonders hervorgehoben.

Nicht minder zahlreich und bedeutend sind seine weltlichen Kompositionen. Die Musik zu dem Märchen „Die Wunderglocke" und die große Oper „Vineta" sind oben schon erwähnt worden. In erster Linie gehören sodann hierher die Ballade für Männerchor, Soli und Orchester „Die Mette von Marienburg", sowie sein Hymnus zur Feier nationaler Feste und vor allem der „Festhymnus zur Hans-Sachs-Feier in Nürnberg", der zur 300jährigen Hans-Sachs-Geburtstagsfeier am 5. November 1894 in Nürnberg zur glänzend aufgenommenen Uraufführung gelangte. Hervorgehoben sei auch sein Festgesang zur Grundsteinlegung des neuen Rathauses zu Dresden für gemischten Chor und Orchester, der am 29. September 1905 zur Eröffnung der Feierlichkeit, vom Kreuzchor gesungen, unter seiner Leitung aufgeführt wurde. Wermann schrieb neben mehreren Ouvertüren für Orchester auch eine im Jahre 1903 entstandene symphonische Dichtung „König Witichis" für großes Orchester, ferner eine Anzahl Lieder am Klavier, die gern und oft gesungen wurden; erwähnt sei vor allem der Zyklus nach Karl Stielers Dichtung „Eliland. Ein Sang vom Chiemsee", Werk 51. Von seinen zahlreichen Männer-, Frauen-, Knaben- und gemischten Chören mit und ohne Begleitung seien zwei gemischte Chöre besonders hervorgehoben, die jedesmal, wenn sie der Kreuzchor innerhalb oder außerhalb Dresdens zu weltlichen Konzerten zu Gehör brachte, nicht endenwollende Beifallsstürme auslösten: das andächtig-erhabene „Sternennacht" und das schwungvoll-begeisterte „Die neue Loreley".

Wermann war eine Künstlernatur durch und durch. In seiner Lebensführung äußerst anspruchslos und bescheiden, ging er restlos in seiner Kunst auf, und mit zäher Tatkraft und eisernem Fleiße folgte er seinem Ziele, weit entfernt von bloßer Ehrsucht. Daß er auf seine Erfolge mit berechtigtem Stolze zurücksah und seine eigenen Werke im Schranke nicht verstauben ließ, wird ihm kein rechtlich Denkender verargen wollen. Gewiß war er in manchem anfechtbar, in manchen Dingen einseitig und nicht weitherzig genug, in seinem Wesen leicht erregt und aufbrausend, doch immer blieb er ein durchaus ehrlicher und aufrichtiger Charakter mit festem Rückgrat, der seinen Schülern jederzeit als nachahmenswertes Beispiel äußerster Selbstzucht und strengster Pflichterfüllung, als Mensch wie als Künstler Verehrung heischend, voranleuchtete. Zu bedauern ist es, daß von seinen Werken, insbesondere von den größeren, in den letzten Jahren in Dresden so gut wie nichts zur Aufführung gelangte. So mancher Verehrer der Wermannschen Muse, so mancher regelmäßige Vesperbesucher würde es gewiß mit Freuden begrüßen, wenn ihm hin und wieder einmal Gelegenheit geboten würde, die schönsten und reifsten Früchte aus dem Füllhorn der Wermannschen Muse zu genießen.

Erich Reuter.

Agostino Steffani.

Musiker, Minister, Bischof (1667—1728).

Von EDMUND KREUSCH (Offenburg).

(Schluß.)

Agostino Steffani betätigte sich auch als Schriftsteller durch eine 1695 zu Amsterdam erschienene Studie (72 Seiten): Quanta certezza habbia da suoi principii la musica ed in qual pregio fosse perciò presso gli Antichi? Welche Sicherheit hat die Musik in ihren Grundlagen und in welchem Ansehen stand sie demgemäß bei den Alten?

Bei den Alten, führt er aus, habe sie die höchste Achtung genossen; dies möge sich die Jugend merken, damit sie diese bewunderungswürdige Kunst nicht elend untergehen lasse, und sich mit der Kenntnis ihrer Oberfläche begnüge. Er beansprucht für sie einen höheren Rang unter den Künsten, als den man damals ihr einzuräumen gewillt war.

Indessen war er sicherlich weit entfernt von der Ueberschätzung, die manche Kreise heute für die Musik fordern; er machte sie jedenfalls nicht zum Inhalte seines Lebens. Das zeigte er schon als junger Hoforganist zu München, da er weiter studierte und Priester wurde.

Seine wissenschaftliche Bildung und seine Rednergabe und weltmännische Gewandtheit waren es, die ihm die Stellung eines *außerordentlichen Gesandten* verschafften.

Herzog Ernst August, der dem Kaiser Hilfstruppen gegen die Türken und Franzosen geschickt, und mit ihnen das Leben dreier Söhne geopfert hatte, erhielt 1692 *die neunte Kurwürde*. Der neue Kurfürst mußte jedoch seinen Kollegen viele gute Worte geben, damit sie ihn anerkannten. Und dazu bediente er sich seines berühmt gewordenen Hofkapellmeisters, der besonders am bayerischen Hofe bei Max Emanuel und zu Köln bei Josef Clemens in gutem Angedenken stand.

Agostino Steffani hatte an Leibniz einen so guten Lehrer in Geschichte und Staatsrecht gefunden, daß er schließlich in beiden so gut bewandert war wie auf der Bühne und im Kontrapunkt.

Und nun agierte er vortrefflich auf dem Theatrum Europaeum mit. „Eine ruhige klare Rede," sagt Woker (Aus den Papieren des kurpfälzischen Ministers A. St., Köln 1885), „stand ihm zu Gebote, Befangenheit und Dreistigkeit waren ihm gleich fern. Ueberhaupt war sein ganzes Wesen seinen Zwecken so gehorsam, daß er an Stand und Beruf stets nur das zu sein schien, was seine Aufgabe erforderte."

Seine troppo amabile musica hatte ihn schon längst an allen Höfen bekannt gemacht; seine Liebenswürdigkeit befreundete ihm bald viele fürstliche Personen, Minister und Hofbeamte. Seines ersten Auftrages entledigte er sich in glänzender Weise.

Ein zweiter schlug ihm fehl, nämlich die Lösung der Kurfürsten Max Emanuel und Josef Clemens aus den Banden der französischen Politik.

Diesen zweiten Auftrag aber übernahm er im Dienste des *Kurfürsten Johann Wilhelm von der Pfalz*. Dieser katholische Fürst, der sowohl zu Heidelberg als auch zu Düsseldorf residierte, machte ihn am 2. März 1703 zum *kurpfälzischen geheimen Rat*, und am 30. November 1703 „zum kurpfälzischen, auch jülich-bergischen geistlichen *Rats-Präsidenten*" mit dem Titel *Exzellenz*.

An Gehalt erhielt er 1800 Taler, dazu Kostgeld für vier Diener und acht Pferde.

Auch war er *Kurator der Universität zu Heidelberg*, befand sich jedoch meistens „auf Verschickung" nach Mainz beim Kurfürsten Schönborn; nach Bonn, wo Josef Clemens, der Kurfürst von Köln, residierte; nach Brüssel, wohin Max Emanuel, als Statthalter der spanischen Niederlande, seinen Hof verlegt hatte.

Es gelang ihm nicht, die bayerischen Brüder aus der Umklammerung der französischen Politik zu lösen; aber Johann Wilhelm von der Pfalz gewann ihn so lieb, daß er ihm 1706 zu Rom die Würde eines *Bischofs von Spiga* i. p. i. erwirkte. „Per maggior decor della nostra capella." Ende Dezember reiste Steffani nach Bamberg, wo ihm der Mainzer Kurfürst am 2. Januar 1707 im Dome die bischöfliche Weihe erteilte, und ihn mit allen Ehren, Leibwachen, Pagen, Gardisten, sechspännigen Wagen, behandelte.

In einem Schreiben vom 23. Oktober 1706 hatte ihn bereits *König Friedrich I. von Preußen*, an dessen Hof er ebenfalls geweilt, beglückwünscht:

„Hochwürdiger, besonders lieber Freund," redet ihn der König an und wünscht ihm nicht allein „alle selbst verlangende Prosperität und vergnügtes Wohlergehen, sondern auch, daß dessen bekannte Meriten durch ferneren beglückten succès kompensirt werden, wir aber Gelegenheit haben mögen, deroselben die für ihn habende estime durch tätige Proben zu erkennen zu geben."

Die Gelegenheit fand sich, als der Bischof von Spiga zum apostolischen Vikar des Nordens ernannt wurde.

Die Kurfürstin *Sophie von Hannover* schrieb dem neuen Bischof: „Wenn meine Wünsche erfüllt werden, so werden Sie alsobald Kardinal und dann Papst sein; und dann werden wir die Religionen vereinen."

Das war ein Lieblingsgedanke von ihr, Leibniz, Steffani, Bossuet u. a. m., dem auch König Friedrich von Preußen hold war.

Ortensio Mauro schrieb ihm nach Bamberg:

„Wir erwarten die Nachricht von Ihrer Ankunft dahier . . . Hier wird jeden Abend gesungen und gespielt. Und des Teufels ist es, daß diese Musikanten, welcher zwei sind, sich so abmatten. Und Sie sind die unschuldige Ursache davon. Aber Sie glauben nicht, wie Sie das fertig bringen, was so *packt, bewegt und fortreißt*. Dies hat mehr Kraft und Lieblichkeit als die Sympathie, und alle, die hier sind, fühlen die süßen Beziehungen, die *ihre Seele rühren und erheitern*. Sie mögen den Segen spenden, die Firmung und die Priesterweihe, sie mögen exkommuniziren, was Sie wollen: weder Ihr Segen noch Ihr Fluch wird jemals so viel Gewalt und Lieblichkeit haben, oder so viel Hithos und Pathos, als Ihre liebenswürdigen Noten. Man hört hier nicht auf, sie zu bewundern und anzuhören."

„Es hat mir auch," fährt er fort, „die Kronprinzessin von Preußen (aus dem Hause Hannover) geschrieben. Sie hat

denselben Rang wie die verstorbene Königin. Sie wissen, daß sie nicht so schön ist, aber sie ist viel glücklicher. Alle Tage neue Geschenke! Wann werden sie alle gegeben sein?"
Und er legte ein air à deux bei. Couplet d'époux bien amoureux ici et à Berlin.

Cosa fauno i due sposi? Sono sempre amorosi.
E non si stancar mai d'accarezzarsi? Sempre vorrian bacciarsi.
Ma quanto durera? Padre Santo, non si sa.

Die letzte Antwort hatte einst ein Bischof von Foligno erhalten, als er die Passanten, die von Rom kamen, gefragt: Cosa si dice di noi a Roma? Das Couplet sollte offenbar der Text für eine Komposition sein, für ein Duett, das er von Steffani unter der Blume begehrte. Eines jener „kleinen Nebenart welscher Duetten", die *Mattheson* a. a. O. beschreibt, „worin nur gefraget und geantwortet wird, wie in einem Gespräche. Diese Art will heut zu Tage fast (nach Steffanis Tode), zumalen auf dem Schauplatz der Opern, den Vorzug behaupten. Sie lassen sich auch gar angenehm hören und haben große Deutlichkeit . . . Zu dieser Art wird zwar weniger Kunst erfordert als zu jener, doch kommt sie dem Verstande viel natürlicher vor. Und eben darum ist mancher seichte Kontrapunktist froh, wenn er mit seinen Duetten so leicht davon kommen kann."

Am Hofe zu Hannover, wo Steffani also noch alle zu Freunden hatte, vermittelte er nach seiner Konsekration die Heirat der Prinzessin Christina Elisabeth mit Karl III. von Spanien, dem späteren Kaiser Karl VI. von Deutschland. Die Prinzessin ward die Mutter der nachmaligen Kaiserin Maria Theresia.

Auch bewog er den Kurfürsten zur Uebernahme des Kommandos der Reichsarmee.

Darnach widmete er sich zu Düsseldorf den geistlichen Angelegenheiten in Jülich-Berg, und bemühte sich, im Auftrage seines Herrn, um den Frieden zwischen Kaiser Josef I. und Papst Clemens XI. Der Kaiser bat den Kurfürsten von der Pfalz 1708 ausdrücklich, den Bischof von Spiga zu diesem Zwecke nach Rom senden zu wollen.

Im September 1708 trat Steffani seine Reise an, Ende Oktober fand er freundliche Aufnahme am Hofe des *Großherzogs von Toskana zu Florenz*. Sein Ruhm als Musiker war ihm vorausgeeilt. Dort ward er auch aufmerksam gemacht auf seinen jungen Kunstgenossen *Georg Friedrich Händel*, der eben dort mit der berühmten Vittoria Tesi Tramontide in der Titelrolle 1707 seine Oper „Rodrigo" aufgeführt hatte, und gegenwärtig in Venedig Triumphe mit einer zweiten Oper „Agrippina" feierte.

Am 7. November 1708 kam er zu Rom an, wo ihn der Papst mit Sehnsucht erwartete und zur Audienz befahl.

Es war eine böse Zeit; denn der spanische Erbfolgekrieg hatte österreichische und preußische Truppen (unter dem Dessauer) nach Italien geführt, wo der Kirchenstaat am ärgsten von ihnen bedrängt wurde, bis der Papst Karl III. als König von Spanien anerkannte und seine Parteinahme für Frankreich fahren ließ.

Agostino Steffani fand zwischen seinen vielen Verhandlungen mit den verschiedenen Ministern und Gesandten Ausspannung und musikalischen Genuß im Palaste des Kardinals *Ottoboni*, wo er auch *Händel*, der inzwischen nach Rom gekommen, einführte. Der Kardinal veranstaltete an jedem Montagabend Instrumentalkonzerte unter Leitung des bedeutendsten aller italienischen Violinisten, des Marchese *Corelli*. Händel führte an diesen Abenden seine Ouvertüren und Orchesterkompositionen auf, und schrieb auch im Verlaufe des Winters das Osteroratorium „Resurrezione". Steffani aber bestimmte ihn, als sein Nachfolger im Amte des Hofkapellmeisters nach *Hannover* zu gehen.

Er selbst erhielt von Papst Clemens XI. die Würde eines *apostolischen Vikars des deutschen Nordens*, und entsagte seiner musikalischen Tätigkeit.

Händel nahm den günstigen Vorschlag an, denn der Kurfürst von Hannover besaß die nächste Anwartschaft auf den englischen Königsthron. Die Duette, die er zu Hannover komponierte, tragen den Stempel der Kunst seines Vorgängers und väterlichen Freundes.

Dieser baute zu Hannover eine Kirche und neben derselben ein Haus für sich, das er mit wertvollen Kunstwerken ausstattete. Der Kurfürst von der Pfalz beließ ihm sein Gehalt, ließ ihm sogar 1710 fünfzehntausend Taler auszahlen, damit er standesgemäß auftreten konnte. Der Papst verlieh ihm die Einkünfte der Propstei von Selz und der Abtei zu Carrara in Italien.

Seine bischöfliche Tätigkeit erstreckte sich über Hannover, Braunschweig, Brandenburg und machte ihm viele Beschwerden; denn es galt, die zerstreut lebenden Katholiken in der Diaspora zu besuchen und zu stärken. Nur die persönliche Zuneigung des Königs Friedrich I. ermöglichte ihm dies auch in den preußischen Gebieten.

Zu Hannover führte er dazwischen den von Italien eintreffenden *Händel* ein.

„Er empfing mich mit großer Güte," berichtet dieser, „führte mich . . . als Virtuosen ein . . . und ließ mich, als er in öffentlichen Angelegenheiten von der Stadt abberufen wurde, im Vollbesitze des Glückes und Schutzes, dessen er sich selbst durch eine Reihe von Jahren erfreut hatte."

„Die Aufnahme," schreibt Chrysander a. a. O. I, 312, „welche Händel bei Steffani und demzufolge bei Hofe fand, muß man seinem Vorgänger, wenn man sich die musikalischen *Verdienste dieses außerordentlichen Mannes* vergegenwärtigt, nur um so höher anrechnen. Er (Steffani) gehörte zu den größten lebenden Geistern. Sein Wort galt allgemein; die Versicherung: ‚Steffani hat es gesagt', genügte, um eine Sache zu erledigen. In Händels Jugendleben ist er unter so vielen Tonkünstlern, mit denen unser Held in Berührung kam, unbedingt die liebenswürdigste Erscheinung. Er war ihm auch bei weitem der liebste und war der einzige große Tonmeister, dem er nicht bloß etwas abgelernt, sondern ausdrücklich nachgemacht zu haben bekannte . . . Trotz der mächtigen Einwirkung, die Händel schon auf seiner Reise (nach Italien) von der italienischen Musik empfangen hatte, bildet doch erst Steffani das wahre Mittelglied, durch welches die Kunst Italiens der des großen Deutschen die Hand reicht."

Die Musikwerke, die Steffani als Bischof komponierte, veröffentlichte er unter dem Namen seines Sekretärs Gregorio Piva.

Die im Jahre 1710 zu London gegründete *Akademie für klassische Musik* ernannte ihn zu ihrem Ehrenmitgliede und 1724 sogar zu ihrem Präsidenten auf Lebenszeit. Ihr sandte er von Zeit zu Zeit die Kompositionen seiner letzten Lebensjahre ein.

In einem Briefe an *Lotti* schreibt die Akademie:

„Huic ut annumerarentur Societati, petiisse non dedignati sunt primi ordinis viri, Musicae studio dediti praxeoque periti,



inter quos meminisse juvabit Abbatem Steffani, Spigae Episcopum, qui, dum nomen suum nostris tabulis inscribi rogavit, Praeses unanimi omnium consensu est electus."

Der Akademie sandte Steffani zum Danke sein letztes und, nach seiner Meinung, bestes Werk, ein Stabat mater, das, nach Chrysander (S. 351) an Kunstwert hinter dem von Astorga nicht zurücksteht. „Die Tiefe und Feierlichkeit haben beide gemein; doch waltet bei Astorga mehr das Persönliche, Individuelle vor, während Steffanis Tondichtung mehr den allgemeinen religiösen Empfindungen Ausdruck gibt, demnach mit größerem Recht als kirchlich gelten darf." „Das Werk ist uns der schönste Beweis, daß der kleine freundliche Mann unter seinem zarten Aeußern ein tiefes Innenleben führte. Was Astorga als der später Lebende an moderner populärer Haltung, was der im Unglück Erwachsene an einigen ergreifenden leidenschaftlichen Sätzen voraus hat, das bringt Steffani wieder ein durch ein einheitliches kirchlich feierliches Ganzes und durch den wunderbaren, Astorga weit überragenden Tiefsinn seines Kontrapunktes."

Um Steffani ward es einsam; die Kurfürstin Sophie starb am 8. Juni 1714, der Kurfürst zog als König nach England; 1716 starb Johann Wilhelm von der Pfalz und die Jesuiten stritten danach mit ihm um die Einkünfte der Propstei zu Selz. Aber seine Ausgaben wuchsen, da ihm Bremen und Verden und die sächsische Diaspora unterstellt wurden. Schließlich wuchsen ihm die Schulden über den Kopf, so daß er 1722 seine wertvollsten Kunstwerke verkaufte, mit dem Erlöse die dringendsten Schulden bezahlte, und sich in seine Abtei zu Carrara zurückzog.

Zu Rom, wo er um einen Nachfolger für sich bat oder Uebernahme seiner Schulden verlangte, traf er auch nochmals mit *Händel* zusammen, der Gesangskräfte für seine Londoner Oper suchte.

„Um Ostern," schreibt Chrysander I, 352, „waren beide längere Zeit in Rom. Hier feierte die Gesangeskunst des 74jährigen Steffani einen selbst unter den Italienern seltenen Triumph. Mitunter nämlich, wenn er besonders gut aufgelegt war, oder wenn der Hauptsänger (bei den musikalischen Abenden im Palast Ottoboni) fehlte, übernahm er den Vortrag. ‚Seine Stimme', sagt Händel, ‚war eben nur laut genug, um im Saale gehört zu werden; aber in dem keuschen Ausdruck, in der feinen, anmutigen, reinen Singart hatte er noch jetzt kaum seinesgleichen'."

„Man muß es beklagen," urteilt Chrysander, „daß der Bischof den Gedanken nicht faßte, seine Tonwerke gesammelt in Druck zu geben. Aber seine Bescheidenheit ging fast über das Maß; er tat zu wenig, was Marcello (in Venedig) zu viel tat. Den Ruhm Marcellos hätte er längst haben sollen. Den Marcello konnte die Musik zur Not entbehren, Steffani nicht."

Ueber Steffanis äußere Erscheinung spricht Chrysander sich folgendermaßen aus:

„Sein Körper hatte kaum die mittlere Mannesgröße; anstrengende Studien hatten die ohnehin schwächliche Konstitution noch mehr mitgenommen. Geist, Klugheit und Milde sprachen aus seinen Zügen. Von Natur war er ernsthaft und nachdenkend, doch in Gesprächen ausnehmend freundlich und wohlwollend. In guter Gesellschaft wußte er bis in sein hohes Alter jugendliche, scherzhafte Lebendigkeit mit der feinsten Höflichkeit zu verbinden. Höflichkeit verließ ihn niemals. *Dies ist das Bild, welches uns Händel von seinem väterlichen Freunde hinterlassen hat.*"

Der gefeierte Künstler sonnte sich zu Rom im letzten Glanze seines Ruhmes und sah als greiser Diplomat ruhig aus behaglicher Ferne zu, wie die Nuntien zu Wien, Köln und Brüssel vergebliche Anstrengungen machten, einen Nachfolger für ihn zu gewinnen. Die protestantischen Höfe zu Berlin und Hannover duldeten nur unseren Steffani.

Da mußte er wieder nach Deutschland. Rom zahlte ihm von sechstausend Skudi seiner Schulden tausend und er machte sich 1725 wieder über die Alpen. In Hannover ward er, auch von König Georg I., der dort zu Besuch weilte, „wie ein alter Freund herzlich begrüßt" und zur Tafel geladen. In seinen Mußestunden komponierte er u. a. noch ein dreistimmiges Madrigal „La Spagnola", eine sehr feine Komposition in G moll für Sopran, Alt und Tenor; und ein fünfstimmiges Madrigal „Gettano i Re", das in den Versammlungen der Akademie zu London häufig gesungen wurde und in seiner Art unübertrefflich genannt werden muß.

Ortensio Mauro ging ihm voran im Tode. Agostino Steffani reiste im Oktober 1727 zum Kurfürsten von Mainz, verweilte dort einige Monate, und begab sich dann nach Frankfurt am Main.

Dort starb er am 12. Februar 1728 und ward in der Bartholomäuskirche begraben.



Eine Trauerkantate

auf den Tod des Grafen Zeppelin vor 100 Jahren.



Die Beisetzungsfeierlichkeiten, mit denen man in Stuttgart den heimgegangenen Erfinder und nationalen Heros geehrt hat, rufen ein Kunstwerk in Erinnerung, das vor mehr als hundert Jahren auf den Tod eines Vorfahren Ferdinands von Zeppelin geschrieben wurde: des württembergischen ersten Staats- und Konferenzministers und wirklichen Geheimen Rates *Johann Karl v. Zeppelin*, des Mannes, der seinem Geschlecht den Reichsgrafentitel zugeführt hat. Der Prinz, spätere Herzog und König Friedrich von Württemberg, hatte den sechzehnjährigen Jüngling im Jahre 1783 als Pagen in Schwerin kennengelernt und ihn zu seinem Reisegefährten gewählt; eine innige Freundschaft verband bald Herren und Diener, und als Friedrich im Jahre 1797 zur Regierung gelangte, war seine erste Tat, den Freund an die höchste Stelle des württembergischen Staatsdienstes zu versetzen. In der folgenden schweren Zeit der Revolutionskriege hat der Reichsgraf dann seinem Gebieter und dem schwäbischen Lande die wertvollsten Dienste geleistet; die Trauer war tief und allgemein, als den erst Vierunddreißigjährigen am 14. Juni 1801 zu Stuttgart ein typhöses Fieber dahinraffte.

Mit der Komposition der Trauermusik zu den Beisetzungsfeierlichkeiten, die am 17. Juni stattfanden, wurde der Direktor der Stuttgarter Hofmusik betraut, *Johann Rudolf Zumsteeg*, der dem Gebildeten als der Freund Schillers von der Karlsschule her, und dem Musikfreunde vor allem als der Anreger Schuberts und Carl Loewes auf dem Gebeite der Balladenkomposition wohlbekannt ist. Zumsteeg schrieb in jenen Tagen selbst: „Mein Herzog beauftragte mich neulich mit einer Friedenskantate, die in zwey Tagen fertig seyn mußte und bei Hof aufgeführt ward; und vor kurzem mit einer *Trauerkantate auf den Tod des Grafen Zeppelin*, die ich in Einem Tag verfertigen mußte. Diese letztere macht' ich con amore, denn der Verstorbene war ein guter Mensch . . ."[1]. Und man spürt es dem Werke an, daß Zumsteeg da die Wahrheit spricht. Die Kantate ist die wirklich inspirierte Schöpfung eines feinen Musikers, die gerade als rasch hingeworfene Gelegenheitsarbeit für seine Individualität und für die Sonderart der Stuttgarter Musik am Ende des achtzehnten Jahrhunderts sehr bezeichnend ist. Noch wirkt der Einfluß des einstigen Diktators der Stuttgarter Oper, Niccolo Jommelli, in der reichen und beweglichen Orchesterbegleitung nach: da schluchzt es, gleich im ersten Chore, in den Geigen, und die Streicher geben die musikalischen Tränentropfen, die Bläser die Schmerzenslaute darein. Aber dieselbe Chorszene zeigt auch noch ein mächtigeres und größeres Vorbild: das „Tombeau" des Gluckschen Orpheus, aus dem die dramatische Wirkung der Verbindung von Chor und Solo herübergenommen ist; die Leichtigkeit und Flüssigkeit dieser Verbindung ist überhaupt einer der formalen Vorzüge des ganzen Werkes. Zu diesen älteren Einflüssen tritt aber noch der übermächtige des Mozart der Zauberflöte und des Requiems; nur daß die metaphysische Serenität der Mozartschen Totenmesse bei Zumsteeg zur irdischen Weichheit und liebenswürdigen Empfindsamkeit abgewandelt ist.

Sowohl die Partitur wie der Klavierauszug des Werkes wurden im folgenden Jahre gedruckt: Breitkopf & Härtel schien die Kantate ein begehrenswerter Verlagsartikel, und Zumsteeg willfahrte dem Verlangen des Verlagshauses um so lieber, als der damalige Herausgeber der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Friedrich Rochlitz, sich erbot, unter die Musik „einen gemeinnützigen Text zu setzen", und ihr so den Gelegenheitscharakter abzustreifen. (Rochlitz hat aber kaum viel verändert; vermutlich ist der ursprüngliche Text in der Königl. Bibliothek zu Stuttgart noch zu finden, und vielleicht geben diese Zeilen den Anstoß, ihm da nachzuforschen.) Rochlitz war es auch, der nach dem Erscheinen der Partitur eine umfangreiche Besprechung der Kantate in seine Zeitschrift (IV, 679, Juli 1802) einrückte: „. . . diese Trauerkantate ist das Werk weniger Stunden, denn sie mußte, einem höheren Befehl zu Folge, auf die Begräbnisfeyer des Herrn Grafen von Zeppelin verfertigt werden. Alle Umstände drängten sich so zusammen, daß Zumsteeg von seiner Partitur Blatt für Blatt abgeben mußte, um sie in die einzelnen Stimmen ausschreiben und vor ihrer Aufführung eine Probe veranstalten zu können. Dieser Eilfertigkeit ungeachtet hält dieses Werkchen dennoch die Kritik aus . . . es besteht aus vier Sätzen, nämlich aus einem Chore zum Anfang und zum Schlusse [was nicht ganz so stimmt] und aus zwey Soli für die Sopran- und

[1] Ich entnehme diese Briefstelle sowie die übrigen Angaben der trefflichen Zumsteeg-Monographie von *Ludwig Landshoff*, Berlin 1902, S. Fischer, Verlag.

Tenorstimme mit obligaten Blasinstrumenten [Klarinette und Oboe], worunter das letzte bei aller Simplizität des Gesangs viel affektvolles hat ..."

Zumsteeg selbst sollte die Herausgabe seiner Arbeit nicht mehr erleben. Am 27. Januar 1802 hatte ein Schlaganfall sein Leben geendet. **Alfred Einstein.**

Erwin Nyireghyázi.

Dr. *Géza Revész* in Budapest hat sich über den in der Ueberschrift genannten Knaben, der eine außergewöhnliche Begabung für die Musik erkennen läßt, in einer im Verlage von Veit & Co. (1917) in Leipzig erschienenen Schrift ausgelassen, der er den Untertitel gibt „Psychologische Analyse eines musikalisch hervorragenden Kindes". Die Bezeichnung des Jungen als Wunderkind lehnt der Verfasser mit Recht ab. Planmäßige Erforschung der Psyche musikbegabter Kinder ist bis jetzt noch nicht geschehen oder doch nur in geringem Umfange. Um so dankbarer ist die 148 Seiten umfassende Arbeit Revész' zu begrüßen, der hoffentlich ergänzende Beobachtungen anderer Forscher folgen werden. Nur dann können sich wohl gewisse allgemein geltende Folgerungen gewinnen lassen. Nur müßte die Arbeitsmethode überall die gleiche sein — und selbstverständlich auch die Beobachtungsfähigkeit der Beobachtenden. Revész sagt ganz richtig, daß der Erfolg solcher Beobachtung in der Methode des Forschers und in ihrem Umfange liege, und daß der Forscher sich der Verschiedenheit der Seele des Beobachteten und der eigenen bewußt bleiben müsse und in dem ihm zur Verfügung stehenden Materiale ein keineswegs lückenloses und ein solches zu erkennen habe, daß er erst dann, wenn er es in die rechte Verbindung miteinander gebracht habe, zu einem (relativen) Gesamtbilde formen könne.

Revész' Forschungen erstrecken sich auf die Jahre 1910 bis 1914. Wir können ihren Ergebnissen hier nur in großen Zügen nachgehen, betonen aber vorher, daß sie die Teilnahme der Psychologen und der Lehrer in höchstem Maße verdienen und zu eigenen Arbeiten auffordern. Freilich mögen solche Forschungen nur von den wirklich dazu Berufenen, nicht aber auch von den sich nur für berufen Haltenden vorgenommen werden: diese könnten schwerlich mehr als Verwirrung anrichten. Man muß sich überhaupt von vorneherein klar darüber sein, daß das ganze Gebiet (Revész hat auf ihm mit anderen schon vorgearbeitet) ein überaus heikles ist.

Erwin Nyireghyázi entstammt kleinen Verhältnissen. Seine große Begabung für die Musik, sein Witz, seine Munterkeit, seine unverdorbene Kindlichkeit u. a. m. lassen oft die Erinnerung an Mozart wach werden. Er wurde am 19. Jan. 1903 in Budapest geboren. Unzweifelhaft sind in ihm ererbte Anlagen für die Tonkunst vorhanden. Ein Jahr alt versuchte er, Gesang nachzuahmen, im zweiten Lebensjahre gelang es ihm, Vorgesungenes einwandfrei wiederzugeben, im dritten wurde das absolute Gehör des Knaben, dessen Sprechvermögen im voraufgegangenen Jahre noch wenig entwickelt war, festgestellt, im vierten Jahre spielte er Gehörtes auf dem Klaviere nach und begann zu improvisieren. Schon vorher hatte er Melodien mit Begleitungen ersonnen. Regelmäßiger Unterricht auf dem Klaviere begann erst im fünften Jahre. Im Jahre darauf erfolgte Erwins Aufnahme in der Musikakademie. Der allgemeine Unterricht wurde nicht vernachlässigt, doch fand der Knabe keine rechte Befriedigung in der Schule, so daß er nach allerlei Büchern griff, um seine Wißbegierde zu befriedigen. Im sechsten Jahre begann auch die eigentlich schöpferische Tätigkeit des Knaben. Der systematische theoretische Unterricht nahm erst von 1912 ab seinen Anfang.

Kompositorische Fähigkeiten pflegen sich im allgemeinen nicht vor den reproduktiven zu zeigen. Wir dürfen diesen Satz aussprechen, trotzdem die Nachrichten, die uns aus der Frühzeit manches unserer Großen überliefert sind, keineswegs lückenlos vorliegen. Bei Erwin zeigte sich schöpferischer Drang trotz ungenügender Schulbildung und völligem Mangel an theoretischer Kenntnis in einer Weise, die Aufsehen erregen muß. Unwillkürlich denkt der Leser des Buches an das Problem Korngold. (Es ist noch keineswegs gelöst.) Nicht wie dieser erscheint Erwin als ein Musiker, der schon in seinen ersten Anfängen etwas wie eine eigene Note mitbringt (gleichviel, ob sie ihm ureigentlich gehörte oder den Einfluß seiner Schule zeigte) und in seiner ganzen Ausdruckssphäre den beginnenden Künstler unserer Gegenwart erkennen läßt: Erwin verrät im Gegenteil eine stark wahrnehmbare Hinneigung zu der Welt der deutschen Klassik, ohne sich aber ganz auf sie zu beschränken. Revész geht mit guten Gründen auf die tiefere Bedeutung der Erscheinung, daß die produktive Begabung so früh in dem Knaben auftrat, nicht ein. Mit der beliebten Redensart von dem in der Jugend vorwiegenden Nachahmungstriebe würden wir in unserem Falle nur das gewinnen, daß wir in ihm den Ausgangspunkt für Erwins Musiktreiben überhaupt sehen können, nicht aber im eigentlichen Sinne den für sein eigenes Schaffen. Musikbegabung schöpferischer Art ist viel weniger abhängig von allgemeiner Begabung als in anderen Künsten, wie es wenigstens scheint. Darum ist aber allgemeine Veranlagung noch kein Hindernis zu früher Musikbetätigung produktiver Art. Vielleicht ist dieser Satz nur mit der Einschränkung richtig, daß man an die Stelle des Begriffes der Allgemeinbildung die spezielle Begabung für Einzelfächer wie Mathematik und etwa noch eine Durchschnittsbegabung für Sprachen setzt. Der ganze Boden, auf dem wir uns mit solchen Spekulationen bewegen, ist recht schwankend. Wenn Revész sagt, er sehe den Grund für eine auffällig frühe produktive Musikbegabung in gewissen „biologischen" Bedingungen, so gestehe ich meinerseits, nichts Rechtes damit anfangen zu können. Daß die Entwickelung eines Musikers bis zu einem gewissen Grade von äußeren Verhältnissen abhängig ist, versteht sich ganz von selbst. Aber das ist wohl bei jedem Künstler, bei jedem Lebewesen überhaupt der Fall. Die tonsetzerische Gabe kann niemals durch den bloßen Einfluß der Umgebung geweckt werden, sollte ich meinen. Irgendein Mitteilungsdrang muß doch wohl in einem Tonsetzer schon in der Kindheit liegen. Aus welchem Grunde innerer Art er sich äußert, ist am Ende ziemlich gleichgültig. Nahe läge es, an eine sich frühe äußernde Sinnlichkeit zu denken. Mozart würde dafür, Wagner vielleicht dagegen sprechen. Wir sehen, auch da ist der Boden alles andere eher als fest.... Auch Erfahrung und Uebung wird man kaum einen Einfluß auf frühe musikalische Schöpferkraft höheren Grades zuschreiben können. Das Verlangen, sich durch Musik mitzuteilen, beruht schon wegen der innerlichen Natur und des Stoffes der Musik auf inneren Gesetzen. Für eine reproduktive Tätigkeit bleibt der Nachahmungstrieb selbstverständlich als erster Grund bestehen. Für die Begründung einer frühen produktiven Musikbetätigung kann wohl nur die Annahme rein musikalischer Quellen gelten, womit zugleich, wie Revész meint, erklärt wäre, weshalb sie auch bei nicht vorhandener allgemein hoher Veranlagung statthaben könne. Mir fielen beim Lesen dieser Auseinandersetzungen zwei Sprüchlein ein. Das erste stammt vom alten Albrecht von Haller, ist zwar von Goethe verspottet worden, aber doch nicht ohne Berechtigung: Ins Innere der Natur dringt kein erschaffner Geist usw. Und das zweite besagt, daß die Armut von der Pauvreté komme. Um zu behaupten, daß musikalisch produktive Kraft von spezifisch innerer musikalischer Begabung stamme, brauchen wir wahrlich die Psychologie nicht zu bemühen.

Revész stellt den Begriff der „Musikalität" seinen besonderen Ausführungen voran. Er begreift darunter zunächst die Fähigkeit, Musik ästhetisch zu genießen, sodann das Verständnis für Form, Stil, Ideengang, Stimmung der Werke, kurz alle Beziehungen zur äußeren und seelischen Organisation einer Musikschöpfung. Musikalität ist angeboren und fundamentale Eigenschaft der psychischen Verfassung und zugleich ein charakteristischer Zug der Individualität, ist ein integrierender Teil der ganzen, nicht bloß der musikalischen Persönlichkeit. Daß aber die Musikalität durch die Umgebung gewaltig gesteigert werden kann, lehrt z. B. ein Blick auf die Lebensgeschichte des jungen Wagner. Wichtig für die Erkenntnis des kompositorischen Talentes ist der Vergleich von Arbeiten der verschiedenen Entwicklungsperioden mit Arbeiten der Frühzeit. Es wird sich dabei auch der Einfluß von Vorbildern ergeben. Ob wir aus allem dem auch eine in der Tat untrügliche Prognose für das spätere Schaffen gewinnen können, wie Revész meint, glaube ich meinerseits bezweifeln zu müssen. Was wir im jungen Beethoven als Klaue des Löwen erkennen, erschien den Zeitgenossen nicht so. Wie hätte in aller Welt einer von ihnen aus diesen Zeichen einer frühen geistigen Selbständigkeit auf den Beethoven-Stil späterer Tage Schlüsse zu ziehen vermocht? — Auch die reproduktive Tätigkeit ist in Rechnung zu ziehen: immer aber sollte dabei die bloße Spielgewandtheit, also das, was sich erlernen läßt, von der im eigentlichen Sinne nachschöpferischen Arbeit bei der Reproduktion getrennt werden.

Diese und andere Betrachtungen führen Revész zur Bewertung von Erwins Intelligenz. Die von ihm angezogenen Binet-Simonschen Tests haben m. E. nur einen sehr bedingten Wert. Aber wie man sich auch zu ihnen stellen möge, daß Erwin einen vorentwickelten Eindruck macht (was keineswegs mit Frühreife identisch zu nehmen ist, da diese das Aufgeben der Kindlichkeit zur Folge hat, was bei dem Knaben durchaus nicht der Fall ist), ist nach den mitgeteilten Proben seiner hohen Intelligenz unbestreitbar. Bedeutsam erscheint u. a., daß der Knabe in der Einwirkung fremder

Tonmeister eine Gefahr für seine künstlerische Selbständigkeit witterte und sich deshalb dem Einflusse der Musik z. B. Puccinis entzog. Herz und Kopf will er gleichmäßig beim Schaffen herangezogen wissen. Diesen Gesichtspunkt stellt er bei seiner eigenen Bewertung der Meister offenbar voran. Bachs Kunst ist ihm nur in der Musik vollkommen, in ihrer Stimmungskraft empfindet er Mängel. Schumann ist ihm mehr als Stimmungsmaler denn als Musiker. Viele von den Aussprüchen des Knaben lassen darauf schließen, daß er Gehörtes nachspricht, aber man hat doch den Eindruck, daß das nicht geschieht, ohne daß er sich solche Lapidarsätze wirklich innerlich zu eigen gemacht, sie selbst durchgedacht hat. Geradezu erstaunlich ist, was Revész über die elementar akustischen und musikalischen Fähigkeiten des Jungen mitteilt. Er ist imstande, die abscheulichsten Mißklänge ohne weiteres zu analysieren und bewies schon frühe, daß er ein von der Klangfarbe unabhängiges, ganz absolutes Gehör besitzt. Auch sein relatives Gehör ist erstaunlich groß. Damit hängt seine Fähigkeit, leicht zu transponieren, zusammen. Auch seine Kraft des Prima-Vista-Spielens ist bedeutend und so stellt er auch im Partiturlesen seinen Mann. Zu allem dem kommt ein gutes Gedächtnis. Seine Leistungen als Klavierspieler wurden mehrfach anerkannt. In der angegebenen Zeit brachte er es bis zum tadellosen Vortrage des Es dur-Konzertes von Beethoven. Aber ein „Wunderkind“ ist er, wie schon gesagt, nicht, da bei ihm ein Gleichgewicht zwischen technischer Begabung und Musikalität besteht, was ja beim landläufigen Wunderkinde nicht der Fall ist. Systematischer Unterricht im Kontrapunkt war bis jetzt noch nicht möglich, da Erwin die Grundgesetze noch nicht eingehen wollten. Und auch darin zeigten sich Grenzen für seine Begabung, daß er z. B. die Geigengriffe nicht zu erfassen imstande war. Revész erklärt diesen Mangel aus fehlender Konzentrationsfähigkeit des Knaben und aus seiner Jugend. Man wird diesen Gründen schwerlich andere stichhaltige entgegensetzen können.

Was nun Erwin Nyireghyázis Kompositionen anbetrifft, so stellt Revész als Grundsatz der Bewertung solcher frühen Schöpfungen eines vorentwickelten Kindes diese auf: Würdigung der Gedankenfülle, der Erfindung, der Arbeitslust, Hinwegsetzung über einzelnes Verfehlte und Falsche. Also alles das ist bei der Beurteilung auszuscheiden, was durch den Unterricht zu erwerben ist. Reiches musikalisches Gemüt, Erfindungsgabe, Kunstgeschmack und poetischer Schwung können nicht erworben werden, sondern sind angeboren. Man wird auch da eine kleine Einschränkung zu machen geneigt sein und sagen müssen, daß der Kunstgeschmack z. B. nicht als primäre musikalische Gabe, sondern wenigstens in der Hauptsache als Resultat der Einwirkung der Umgebung zu betrachten ist. Da Erwins Tonschöpfungen bisher nur als Versuche zu betrachten sind, lassen sie eine allgemeine Charakteristik noch nicht zu. Der Knabe steht erst vor seiner eigentlichen Entwickelung als Komponist, oder ist doch erst in ihr begriffen. Wie bereits bemerkt, fußt er in seinen Arbeiten im wesentlichen auf der deutschen Klassik. Die Gegenwart hat innerlich noch kaum Teil an ihm. Ein gutes Zeichen ist, daß er nicht nach Einwirkungen auf sein Schaffen s u c h t, sich nicht an bestimmte Richtungen binden will. Geht er unfertigen, selbst noch in der Entwickelung begriffenen Strömungen aus dem Wege und hält er sich an das, was wir trotz aller unserer Fortschritte immer noch als das Vollkommene bezeichnen dürfen, die Klassik der Deutschen, so können wir daraus auf seinen gesunden Geschmack schließen. Sollte der Knabe später doch noch Anschluß an die Moderne finden, so wird er innerhalb ihrer Bestrebungen einen viel gefesteteren Standpunkt behaupten können, als die, welche durch Originalitätskoller oder aus Berechnung oder Unselbständigkeit zum Anschlusse an sie gedrängt worden sind. Revész nennt es besonders bemerkenswert, daß in Erwins Kompositionen im Gegensatze zu denen anderer vorentwickelter Kinder merkbare Stimmungsgegensätze walten. Innerhalb einer Schöpfung herrscht Einheit der Stimmung. Weiter besitzt der Knabe einen ausgesprochenen Sinn für Melodik. Mit besonderer Deutlichkeit zeigt sich sodann, daß sein Trachten vornehmlich auf Instrumentalmusik geht. Dabei stellt er sich für die orchestrale Behandlung seiner Gedanken so fest ein, daß er die Grenze der technischen Möglichkeiten am Klavier überschreitet. Ein ständiger Entwickelungsgang Erwins als Tonsetzer ist nicht zu verkennen. Sind seine Arbeiten auch keineswegs das, was der Deutsche mit dem blöden Worte „interessant“ benennt, so zeigen sie doch, daß der Knabe innerhalb des angegebenen Zeitraumes aufwärtsschritt, eine wachsende Sicherheit des Ausdruckes gewann, in der Harmonik, der Modulation, in der Melodiebildung usw. nicht stille stand. Gehen seine Studien erst tiefer, gewinnt er einmal die volle Herrschaft über die Machtmittel kontrapunktischen Arbeitens, so werden wir ohne Frage Proben seines Schaffens erhalten, die eine einzelne Prüfung zur Notwendigkeit machen werden.

Darauf konnte es Revész in der vorliegenden Arbeit nicht ankommen, die Hoffnungen, die sich vielleicht an Erwins erste Schöpfungen knüpfen lassen, zu betonen. Für ihn handelte es sich darum, die Musikbefähigung des Knaben als solche und an sich zu prüfen, sie mit allen wissenschaftlichen Hilfsmitteln zu untersuchen, und vielleicht andere für ähnliche Arbeiten zu gewinnen. Wieweit sich nun daraus praktische Folgerungen ziehen lassen können, das darzulegen ist selbstverständlich erst eine Frage der Zukunft. Revész hat seine mühsame Arbeit mit so viel Liebe und Ernst durchgeführt, daß auch der, welcher seinen Auseinandersetzungen nicht überall hin folgen kann, an der Schrift seine Freude haben wird. Für eine zweite Auflage bemerke ich noch, daß einige Druckfehler in den Noten stehengeblieben sind, die sich am Schlusse des Bandes finden. Sie ermöglichen die leichte Nachprüfung des in der Schrift über die Kompositionen Gesagten. Die Behandlung einer, wie mir scheint, wichtigen Frage vermisse ich: wie stellt sich Erwins nationales Temperament zu den deutschen Klassikern?

W. Nagel.

Das Urbild des „Fra Diavolo“.

In der „Rostocker Zeitung“ von 1804 fand ich einige Notizen über den gefürchteten Räuberhauptmann, dessen Taten den Stoff zu *Aubers* berühmter Oper hergegeben haben. Sie dürften die Leser dieser Zeitschrift gewiß interessieren.

Genua, vom 3. May 1804. Wir sind von Straßenräubern gleichsam blockirt. Der Teufel, ihr Anführer (er nennt sich il Diavolo), hat sein Hauptquartier zu Capenardo und seine Untergebenen plündern alle Reisenden aus. Einem Englischen Kaufmanne, Namens Lidven, nahmen sie kürzlich 2 Ballen Waaren weg; dieser aber erhielt bald darauf ein Schreiben von dem Räuberhauptmann, worin er die Zurückgabe dieser Waaren gegen ein Lösegeld von 2500 Liren verspricht. In diesem Schreiben heißt es: Wir versprechen auf unser Ehrenwort, diese beyden Ballen alsdann dem Lidven zu überlassen, daß er sie nach Genua abführen kann. Sollte ihm das Fuhrwerk dazu mangeln, so verpflichten wir uns, den Transport selbst zu besorgen. Ueberdies wollen wir ihm die nöthigen Pässe und Sicherheits-Karten ausfertigen, damit er von unsern Patrouillen nicht mehr angefochten werde, und wenn es ihm beliebt, so wollen wir ihm auch bis zu dem ersten Posten der Ligurischen Soldaten eine Sicherheitswache mitgeben, den 26sten April 1802 im 3. Jahr unsrer Regierung.

(Unterz.) Joseph Musso, General,
genannt der Teufel.

Vorgestern ist der Capitain Pico mit einem Truppen-Corps gegen den Teufel ausmarschirt. Unter diesem Corps befinden sich 100 Grenadiers. Capitain Pico hat versprochen, den Teufel todt oder lebendig zu liefern; allein der Anhang des Teufels ist sehr groß.

Genua, vom 26. May 1804. Der berüchtigte Räuber, der große Teufel, hat hier bey seiner Hinrichtung am 17ten dieses eine ungewöhnliche Standhaftigkeit und große Verstockung gezeigt. Während man ihn aus dem Kerker nach dem Richtplatz führte, ahmte er marschirend den Schritt nach, den die ihn escortirenden Truppen hielten. Auf dem Richtplatz gestand er laut ein, daß er 17 Menschen umgebracht habe, und zwar 9 für sich allein und die übrigen in Gesellschaft mit andern Räubern. Die Augen wollte er sich nicht verbinden lassen; den Gensdarmen, die zu seiner Erschießung commandirt waren, rief er zu, sie sollten muthig darauf losschießen. Sterbend bat er noch Gott wegen seiner Verbrechen um Verzeihung.

C. Krüger (Lübeck).

Selma Nicklass-Kempner.

Aller Kunstunterricht und mithin auch der Musikunterricht“, sagt Louis Köhler einmal, „gehört zu den edelsten Berufen im weiten Reiche der gesamten Lebenstätigkeit: denn er ist geistige Mitteilung im Dienste des Höchsten und Ewigen. Nur muß man darin die Kunst- von den Handwerkspädagogen streng unterscheiden.“ Eine der erlesensten in der Reihe unserer Kunstpädagogen ist unstreitig *Selma Nicklass-Kempner*, die, am 2. April 1849 in Breslau geboren, heuer bereits das 68. Lebensjahr vollendet hat und trotz ihres Alters noch mitten drin in rüstigstem Schaffen steht. Und wenn es wahr ist, daß der Mensch — es sei auf deutsch gesagt — immer zu seiner

ersten Liebe zurückkehrt, so trifft dies auch bei Selma Nicklass-Kempner zu: vom Sternschen Konservatorium in Berlin nahm die Künstlerin ihren Ausgang, und heute zählt sie am Spätnachmittage ihres wechselvollen und doch so reich gesegneten Lebens zu den Zierden der Lehrerschaft dieser unter der künstlerischen Führung Alexander v. Fielitz' stehenden bestbeleumundeten Anstalt. Traurig und fast armselig flossen die Tage der ersten Kindheit der kleinen Selma dahin. Von Breslau nach Berlin übergesiedelt, wurde das Kind in einem Wohltätigkeitsinstitute erzogen. Etliche der Mitzöglinge erhielten dort auch Klavierunterricht. Tief betrübt saß dann die kleine Kempner vor der Tür des Zimmers, schmerzlich bedauernd, an dieser musikalischen Unterweisung nicht teilnehmen zu können. Als bei einer kleinen Festlichkeit gefragt wurde, ob denn niemand singen könne, meldete sich freimütig die Kleine und sang dann mit ihrer süßen, wohllautenden Stimme, sich — so gut oder schlecht es ging — am Klaviere selber begleitend, Lied auf Lied, woraufhin die Veranstalterinnen des kleinen Festes den Beschluß faßten, das stimmbegabte Kind gesanglich ausbilden zu lassen. Diejenigen aber, die über Selmas Zukunft zu bestimmen hatten, hielten das Singen für eine brotlose Kunst. Schneidern sollte das Mädchen lernen, das wäre denn doch einträglicher. Mit dem Schneidern gelang's nun leider faul, und da der Gatte der Lehrmeisterin, die auf Kundschaft gehend häufig von Hause abwesend sein mußte, Musikdirektor war und als solcher Klavierunterricht erteilte, saß Selma lieber auf dem Klaviersessel als an der Nähmaschine. Glücklicherweise war dieser Doppelunterricht von nur kurzer Dauer, und bald sehen wir Selma Kempner als Schülerin auf dem Sternschen Konservatorium. Hier folgten nun dreieinhalb Jahre fleißigsten Studiums bei Jenny Meyer. Achtzehn Jahre alt war die junge Sängerin geworden, als sie der „alte Engel" für die Berliner Kroll-Oper mit einem für damalige Verhältnisse fast fürstlichen Einkommen von 1000 Talern verpflichtete. Von Berlin ging die Künstlerin nach Aachen, Augsburg, Leipzig und Rotterdam. In dem letztgenannten Orte war sie zehn Jahre lang der erklärte Liebling des Publikums und entzückte alles, gleichviel, ob sie in staunenswerter Vielseitigkeit im Soubrettenfache tätig war oder Koloratur- und jugendlich-dramatische Partien sang, durch ihren weichen, klangvollen, in allen Lagen vorzüglich ausgeglichenen Sopran, durch ihre vollendete Meisterschaft im rein Technischen, sowie durch ihre feingeistige, von tiefem seelischen Empfinden zeugende, reich belebte Vortragskunst. Nach ihrer Verheiratung mit dem Prof. Nicklass sagte die Künstlerin der Bühne Lebewohl und folgte ihrem Gatten nach Wien, wo sie in ausgedehntem Maße Konzerte veranstaltete und sich mit großem Eifer der unterrichtlichen Tätigkeit hingab. Zu ihren Schülerinnen zählte hier die österreichische Kronprinzessin Stefanie, jetzige



Selma Nicklass-Kempner.

Gräfin Lonay. Mit großer Vorliebe widmete sich Selma Nicklass-Kempner den Schülerinnen mit verbildeten Stimmen, und diese Tätigkeit trug ihr unter den Kollegen und Kolleginnen am Wiener Konservatorium den Beinamen eines musikalischen Rastelbinders ein. Im Jahre 1893 siedelte die Sängerin nach dem Tode ihres Gatten mit ihren vier Kindern — ihr ältester Sohn Siegfried ist ein hochbegabter Kapellmeister und ihre Tochter Emmy zurzeit eine gefeierte Soubrette in New York — nach Berlin über, auch hier wiederum eine reiche Tätigkeit als vielbegehrte Gesangsmeisterin entfaltend. Geradezu erstaunlich ist es, welch eine Arbeitskraft die Künstlerin entwickelt. Außer ihrer Tätigkeit als Vorsteherin einer Gesangsklasse am Sternschen Konservatorium findet sie noch Zeit für eine stattliche Anzahl von Privatschülern und -schülerinnen, so daß viele ihrer Arbeitstage mit 8—10 Unterrichtsstunden belastet sein dürften. Vieles kommt zusammen, was ihr gesangspädagogisches Wirken in hohem Grade interessant und erfolgreich macht. Gilt ihre erste Tätigkeit an einer Stimme dem Umstande, alles für die Tonbildung und Tonentwicklung Störende aus dem Wege zu räumen, so vermittelt sie danach den unter vollster Ausnützung aller von der Natur gegebenen Resonanzverhältnisse richtigen Ansatz des durch gediegene Atemführung trefflich gestützten Tons. Es folgen dann neben Textstudien die Uebungen für das Ausgleichen des Organs in all seinen Lagen und für die vollendete Beweglichkeit der Stimme, und den Schluß bildet ihre meisterliche Unterweisung in der aus der Tiefe schöpfenden Art des echt musikalischen Vortrags. Bei alledem haftet ihrem Unterrichte nicht das geringste Schematische an. Jede Einzelstimme wird von ihr als ein eigenes Ich-Wesen behandelt, und niemals mutet sie einem Organ mehr zu, als es aus sich selbst heraus zu leisten vermag. Genau so, wie der verständige Gärtner die Keime und jungen Pflänzchen hegt und pflegt, daß sie sich frei und schön entwickeln, so verfährt Selma Nicklass-Kempner mit den ihr anvertrauten Stimmen. Gerade in dem Sich-selbst-entwickeln-lassen der Stimmen und in der pädagogischen Beihilfe dazu liegt die besondere Eigenart der Nicklass-Kempnerschen Gesangsmethode, der die Meisterin die schönsten Erfolge verdankt und mit der sie Schülerinnen herauszustellen vermochte, die ihr die höchste Ehre machten. Es seien an dieser Stelle nur einige der hervorragendsten erwähnt. In erster Linie eine Frida Hempel (Berlin-New York), dann weiter die Kammersängerinnen Ottilie Metzger-Lattermann (Hamburg), Marcella Sollfrank-Röseler (Dessau), Gertrud Förstel (Wien), Luise von Ehrenstein, jetzige Exzellenz Fraenkel (Wien), Mrs. Hansa, die hervorragende Koloratursopranistin am Charlottenburger Opernhaus — nach Straußens Urteil die beste Zerbinetta — und noch so manche andere künstlerisch bedeutende Kraft. Sie alle verehren in Selma Nicklass-Kempner nicht nur die vorbildliche Lehrerin, sondern auch die mütterliche Freundin, der stets ihr erster Besuch gilt, wenn der Weg die gewesenen Schülerinnen auf ihren Künstlerfahrten an den grünen Strand der Spree führt. Möge der



Mathilde Mallinger.
Zum 70. Geburtstage der Sängerin. (Siehe S. 176.)
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

Gesangsmeisterin, die am gestrigen 4. April ihr 25jähriges Lehrerinnenjubiläum am Sternschen Konservatorium feiern konnte, noch manches Jahr reichgesegneten Wirkens beschieden sein und möge dann ein friedlicher, sorgenfreier Lebensabend sie frohbeglückt zurückschauen lassen auf all das Große und Schöne, was ihr im Dienste des Höchsten und Ewigen von einem gütigen Geschick zu leisten vergönnt war. **Ernst Hamann (Dessau).**

L. v. Rozycki: „Eros und Psyche".

(Uraufführung in Breslau.)



Während seiner vierjährigen Amtsführung hat Herr *Runge*, der Intendant der städtischen Opernbühne in Breslau, drei slawische Werke zur Uraufführung gebracht: den wundervollen „Boris Godunow", das sehr starke Werk eines Russen, die unfruchtbare „Insel Aebelö", die schwache Leistung eines Tschechen, und „*Eros und Psyche*", das teilweise etwa mittelstarke Erzeugnis eines Polen. Rozycki ist schon vor der Uraufführung seiner Oper (am 10. März 1917) zweimal während dieser Spielzeit im Breslauer Musikleben erschienen. Der Orchesterverein führte die symphonische Dichtung „*Anhelli*" auf und das *Wittenberg-Quartett* mit Dohrn am Klavier machte uns mit dem Quintett in c moll bekannt. Der Eindruck dieses wertvollen Werkes ließ uns auch von der Oper Bedeutendes erhoffen; aber die Erwartungen sind — das sei schon jetzt gesagt — nur teilweise erfüllt worden.

Das Textbuch zu Rozyckis op. 40 stammt von *Jerzy Zulawski*, der als Mitglied der polnischen Legion im Kampfe gegen die Russen gefallen ist. Er hat es aus seinem in Polen viel aufgeführten gleichnamigen Drama hervorgehen lassen. *Stefanja Goldenring* und *Felicitas Leo* haben das polnische Original für die deutsche Musikbühne übersetzt und bearbeitet. Der Schoß, der das sich suchende, verlierende und findende Paar Eros und Psyche geboren hat, ist die griechische Mythe. Der Sinn der schon im zweiten nachchristlichen Jahrhundert von Apulejus in ein Märchen hineingearbeiteten Sage ist klar: Man soll das Geheimnis des Göttlichen nicht in lüsterner Neugier zu enträtseln trachten, man soll an Gotteswunder glauben, ohne sie zu prüfen. Wie Elsa nach Uebertretung des Frageverbotes den Schwanenritter verliert, weil Lohengrins Zauber von „so hehrer Art" ist, daß er „enthüllt des Laien Auge fliehn" muß, so geht Psyche in Zulawskis Dichtung, die den mythischen Grundgedanken eigenartig umbildet, durch Völker und Zeiten, Irrungen und Wirrungen, bevor sie sich mit Eros, dessen überirdische Macht von irdischen Trieben beleidigt ward, endlich erlöst wieder vereinigen darf.

Im ersten Bilde, das uns nach Arkadien und ins goldene Zeitalter der Menschheit führt, erscheint Eros — „ein Geheimnis, wer es kennt, der hat es schon verloren". Der immer nur von animalischen Instinkten getriebene Diener Blax, der böse Dämon, packt den Fremdling, den er für einen „kecken Herumtreiber" hält, unsanft an, lernt aber schnell die Allmacht des „furchtbaren Gottes" kennen, und Psyche, die Königstochter, blickt dem Wunderwesen ihrer jungfräulichen Sehnsucht in unbezähmbarer Wißbegierde ins enthüllte Antlitz. Eros verschwindet und macht den Götterboten Hermes zum Verkünder des rächenden Urteilsspruches: Wer eines Gottes Antlitz sah, muß ihn erkennen in Schmerzen und Qualen, eh' er im Glück ihn wiederfinden darf. Psyche muß, bevor sie den Amor wiederfindet, in Begleitung der Hoffnung auf Erlösung und des mitschuldigen Blax, „zur Strafe heimatlos wandern durch die weite Welt". Die erste Station ihrer Irrfahrt durch Welten und Zeiten ist Alexandria, wo der römische Präfekt Blax die harte Hand Romas auf der Griechen Nacken schwer wuchten läßt. Eros ist hier Arystos, ein Vertreter der Unterjochten, die das Land der Griechen mit der Seele suchen; und Psyche tritt als bettelnde Sängerin in die faule, an Schwelgerei dahinsiechende Kultur der Römlinge. Sie sucht Eros und in ihm das verlorene Paradies der alten Heimat; sie ist hier das Symbol der Heimatliebe. Ein alter Sklave wird ihr Tröster und weist ihr den Weg zu einer neuen Liebe, zu dem Künder neuen Heiles, dessen Name Christus ist. Dieses Wort ist der geschickte Uebergang zu dem dritten Bilde mit dem Titel „Unter dem Kreuz". Aus dem Altertum und seinen beiden Kulturstaaten gelangt Psyche ins Mittelalter und nach Spanien, wo sie als Nonne Dienerin der religiösen, christlichen Liebe ist. Aber mit und in ihr lebt die Sehnsucht nach der Sonne, nach der irdischen, sinnlichen Freudenwelt. Ihr Verführer ist Eros als „Sonnenritter", das Symbol der lachenden, lockenden Welt. Sie erliegt dem Zauber seiner Sirenenkunst und wird als Sünderin wider das klösterliche Gelübde vom zelotischen Bischof Blax zu lebenslänglicher Einkerkerung im Klosterverließ verurteilt. Die dritte Szene mit der reichlich brandroten Benennung „Durch Blut" ist ein Ausschnitt aus der großen französischen Revolution. Wir finden Psyche als Kellnerin in einem Pariser Kaffee, einer Brutstätte der Volksraserei. Der Schlächter Blax ist der Wildesten einer unter den Empörern, und Eros hat sich in den Nationalgardisten de la Roche verwandelt. Er und sie, wieder durch die Wahlverwandtschaft von „Liebe und Seele" verbunden, sind zwar auch von der glühenden Begeisterung für die Freiheit ganz erfüllt, aber sie haben nichts gemein mit den Gemeinen, die in blindwütiger Leidenschaft Menschheitsrechte erkämpfen. Sie bleiben, trotz den rohen Ausfällen des Demagogen Blax, ihren reineren Idealen treu: Liebe der Freiheit, Menschenverbrüderung, Gerechtigkeit, Vaterland. Psyche sagt hier: „Ich bin die Arbeit, die Not, die Glut, die Macht, der Drang, der Geist, der Fesseln sprengt — ich bin das Volk!" Sie ist hier also die Verkörperung des politischen Ideals, das Sinnbild der sozialen Liebe. Die Liebe in ihrer niedrigsten, doch natürlichsten Form zeigt uns endlich das fünfte Bild „Heute". Blax, der einst Prinzendiener war in Arkadien, ist nun „in einer europäischen Großstadt" Bankier, Hofrat und Baron und Mittelpunkt eines Kreises von Lebemännern, die um Psyche schwärmen, des schamlos materiellen Hausherrn zur Dirne gewordene Geliebte. Stefan-Eros will sie retten; denn er erkennt hinter der Larve der Halbweltdame die fühlende Brust eines ehemals edlen Wesens; er sieht aus dem Schutte des feilen Körpers noch den Diamanten der einstmals reinen Seele blitzen. Psyche selbst leidet so sehr an ihrer unreinen Gegenwart, daß sie ihre seelenadlige Vergangenheit zu ihrer Zukunft machen will. Mit einem Lichte steckt sie das Zimmer des Barons, ihres Zuhälters, in Brand und geht selbst im Feuer menschlich zugrunde, doch das Göttliche in ihr vereinigt sich mit dem in der Begleitung eines Chorus mysticus erscheinenden Eros. Sie sind nun ein ewig untrennbares Paar: die selige Psyche und Eros Thanatos, der Vollender, der göttlich erlösende Tod, in dessen Armen sie selig erschauernd stirbt.

Das gedanken- und poesievolle, auch sprachlich vornehme Buch leidet wie fast alle Umdichtungen daran, daß der Zusammenhang gelockert und der für die Opernbühne verdünnte Symbolismus oft nur skizzenhaft ist. Dazu kommt, daß nur die dritte und vierte Szene dramatisches Leben haben. Es folgen eben dem einleitenden Auftritte nicht Akte, sondern vier nur durch ein ethisches Leitmotiv zusammenhängende Bilder ganz verschiedener Art. Doch gerade aus der Vielheit und Buntheit der Bilder hätte der Komponist insofern reichen Gewinn ziehen können, als sich ihm Gelegenheiten boten, verschiedene Völker und Zeiten musikalisch zu kennzeichnen. *Ludomir v. Kozycki* macht hiervon jedoch nicht eben reichen Gebrauch; er gibt, was sein Recht und seine künstlerische Pflicht ist, fast immer nur sich selbst, und das ist oft nicht gerade viel. Malerische Akkorde, feine instrumentale Klangmischungen und alle die seit wenigen Jahrzehnten bekannten Malutensilien des musikalischen Impressionismus überwuchern die spärlichen thematischen Gebilde und verwischen die ohnedies nur dünnen Spuren linearer Satztechnik. Gewiß werden reizvolle Stimmungstöne angeschlagen und ebenso gewiß ist oft das zielsichere Streben nach Charakteristik. Aber oft genug empfindet man die unterschiedslose Musikkoloristik als nicht befriedigendes Ausdrucksmittel, am wenigsten in der ersten, hellenischen Szene. Hier erwartet man Musik von der Art der Schillerschen „Griechheit", die von dem reinen Dreiklang „Maß, Adel und Klarheit" gebildet wird. Griechheit ist Plastik, nicht Farbenpsychologie. Der Schauplatz ist doch Arkadien, das idyllische Land arglosen, ungebrochenen Daseins, seit Sannazaros Roman „Arcadia" im sechzehnten Jahrhundert das Vorbild für idealisierende Schäferdichtungen. Goethe durfte in der „Italienischen Reise" freudig ausrufen „Auch ich war in Arkadien", aber Rozycki darf es nicht, sonst hätte er hier idyllischer und naiver musiziert, etwa wie Monteverde und Gluck oder so heroisch wie Lully, der Psyche zweimal auf die Musikbühne gebracht hat. Er schreibt aber auch hier, abgesehen von den diatonischen Leitmotiven der beiden Hauptpersonen, vorwiegend chromatisch und ganz ungriechisch nervös. Sehr schön ist der Chor der Gespielinnen Psyches, besonders am Schluß hinter der Szene als Beiklang zu Psyches Klage. Die Musik in Alexandria ist trotz einigen altertümlichen Ganztonfolgen nicht genug antik und orientalisch. Reizvoll ist das römische Bacchanal im Orchester angedeutet, ganz apart das Erosliedchen einer Griechin und wirkungsvoll der den Heiland verkündende Schluß. Die Klostermusik erreicht, ohne sich in mittelalterlichen Kirchentonarten und in gregorianischer Gesangsart zu bewegen, stärkere Ein-

drücke durch eine gewisse Feierlichkeit mit Beihilfe der Orgel und durch den Gegensatz asketischer Nonnenmusik zu der weltlich lockenden Lyrik des Sonnenritters. In der Revolutionsszene ist es anerkennenswert, daß die Marseillaise immer nur angedeutet wird, ohne in vollem Pomp zu billigen Lärmeffekten benutzt zu werden. Gerade durch ihre Verborgenheit bekommt sie etwas unterirdisch Wühlendes, etwas in drohender Heimlichkeit Lauerndes. Im übrigen ist dieser dramatisch dankbare Teil musikalisch merkwürdig unfruchtbar, er fand auch den wenigsten Beifall, trotz der „beziehungsvoll zeitgemäßen“ Zertretung der französischen Kokarde. Die letzte Szene erschöpft mit einiger musikalischer Eleganz und einem modernen Walzer die mondäne Wesensart dieses Gesellschaftsbildes der Jugend und des Alters von heute nicht ganz; hier hatte man von einem „rassigen“ Polen doch noch mehr erwartet. In den Liebesszenen zwischen Eros und Psyche findet man auch breitere Ansätze und Ausspinnungen von Melodik. Der Apotheose fehlt es an heiliger Größe; das ist nicht die echte, rechte Erlösungsmusik wie in anderen der von Wagner heraufbeschworenen Erlösungsopern, mit denen ich mich in der von Bayreuth nicht eben geliebten Broschüre „Die Auswanderung vom heiligen Gralsberge“ (Regensburg 1913) beschäftigt habe.

Das Gesamturteil über den vierunddreißigjährigen Opernkomponisten ist dieses: Rozycki ist ein feiner Könner und „Eros und Psyche“ beachtenswert, aber leider nicht so **musikalisch** wie die Bühnenmusik seines Lehrers Humperdinck, z. B. in den „Königskindern“, und auch noch nicht voll zur Dramatik ausgereift, obgleich schon eine Oper vorangegangen ist: „Boleslaus der Kühne“, der 1909 in Lemberg herauskam, wo Rozycki vor der Uebersiedelung nach Berlin als Theaterkapellmeister und Musiklehrer gewirkt hat.

Die vom Intendanten Runge szenisch und vom Kapellmeister *Prüwer* geleitete Aufführung konnte sich, abgesehen von der bühnentechnisch mißglückten Verbrennungsszene, überall hören und sehen lassen und war des starken Beifalls, den sie unter Mitwirkung unserer polnischen Kolonie fand, größtenteils ohne Einschränkung würdig.

Dr. **Paul Riesenfeld (Breslau).**

Beethovens Appassionata

im gotischen Bau.

Gigant'scher Geist, was türmst du Stein auf Stein
Zu Pfeilern, die die Himmel rasend stürmen?
Jetzt, Engel, gilt es Heiligtümer schirmen:
Ein Riese drang zum Grund von allem Sein,

Und rauhe Erdenmächte, die hier träumen,
Sie reißt er aus der Ewigkeiten Schoß
Wild auf —: „Hinauf, hinan zum Himmelsschloß
Geht unser Weg — zum Sturme ohne Säumen!“

Doch wo die Bogen sich in Liebeswonnen
Den Mund zum Kusse bieten, blüht die Blume
Des Kreuzes auf und strahlt wie Himmelssonnen,

Erzählt in ihren Höhn von Gottes Ruhme
Und schenkt uns aus des Lebens tiefstem Bronnen
Den heil'gen Stolz zu echtem Menschentume.

C. H. Schreibendorf.

Mozart.

Als Kind nahm dich Apoll schon auf den Schoß
Und ließ das Händchen Götterharfen schlagen;
Bald sandt' er dich, den Mann, bewußt und groß
Göttlichen Klang ins Menschenland zu tragen. —
Ein Griechenbau, der Erdenlast enthoben,
Ersteigt dein Lied ohn' Schmerz und ohne Klagen
Ganz Götterlust zum lichten Sang gewoben,
Der froh die Seel' im Hochzeitstanze schwingt,
Sonnenbestrahlt auf dem Parnassos droben.

C. H. Schreibendorf.



Hugo Röhr: „Frauenlist“.

Musikalisches Lustspiel in einem Aufzuge.

(Uraufführung im Leipziger Stadttheater am 18. März.)



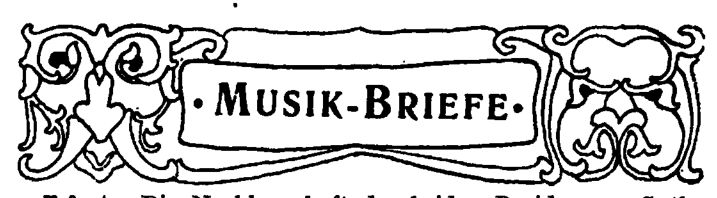
Hugo Röhrs „Frauenlist“ zeichnet im Text Rudolf Lothar verantwortlich. Der Dichter des „Tiefland“ steigt hier zum Librettisten herab. Die alte Idee, nach der Röhrs Text gearbeitet wurde, ist im Sinne der alten geriebenen Theatertechnik eines Kotzebue sehr gut und sehr lustig. Ein kurhessischer Edelmann, der Graf von Kylburg, wird 1810 von Napoleon verfolgt. Die Frauenlist seiner schönen jungen Gattin und ihrer allen Situationen gewachsenen Kammerzofe Liese hilft ihm zur glücklich gelingenden Flucht. Nicht ohne ein tolles Knäuel von häuslichen „Irrungen und Wirrungen“. Ihr ahnungsloses Opfer wird ein bürgerlicher Nachkomme des Baron Ochs von Lerchenau, der vom „Zauber seiner Persönlichkeit“ umflossene Gewürzhändler zu den Drei Mohren, Franz Xaver Cyprian Kosemuckel. Der joviale alte Schwerenöter, der schließlich völlig unfreiwillig mit „drei Bräuten“ beglückt wird, ist ein Ausbund von erstaunlichster Gutmütigkeit und Dummheit. Er merkt ganz und gar nichts, als die Gräfin seinen Reisepaß nach Straßburg mit dem unheilvollen des Grafen vertauscht. Er hält alles an halsbrecherischesten Verwechslungen und Komplikationen, was da nun noch kommt, für einen Traum, lernt sehr schnell die Domestiken kommandieren, die Gräfin als seine Frau verehren, läßt sich vielmehr — „Ein Tag König!“ — alles gar wohl gefallen und das hochgräfliche Abendessen mit entzückender Ungeniertheit herrlich schmecken. Er sinkt erst in das bodenlose Nichts von Sessel und Schreck, als der französische Major Champ de Vert ihn als den gesuchten Graf verhaftet und ihm das Todesurteil verliest. Der schönen Frau Gräfin nunmehr notgedrungen entdeckter gelungener List gegenüber muß aber auch der Major mit Artigkeit kapitulieren. Dies alles und noch viel mehr an allerhand Verhältnissen und Verlöbnissen „am Rande“ unter den Bediensteten ist in einen Text gebannt, der sich weder in Ausdruck und Stil, noch in Anlage und Form in die geringsten geistigen Unkosten stürzt. Im Gegenteil, für einen Rudolf Lothar ist das Textbuch nicht mehr als in Versmaß und Reim recht salopp, flüchtig und unordentlich gearbeitete Operettenware. Wie in der Operette, ist auch seine Welt nicht Natur und Vernunft, sondern Theater und Theatertechnik, sind seine Personen nicht im Leben, sondern nur auf der Bühne möglich.

Der Münchener Hofkapellmeister Hugo Röhr, ein aus dem Dresdener Konservatorium hervorgegangener Sachse, hat diesen unleugbar gewöhnlichen Tanz- und Operetteneinschlag des Textes durch eine Auflösung seiner Musik auf lange Strecken in Walzerrhythmen deutlich betont. Diese in ihren Klangfarben Richard Straußisch glühenden und sprühenden Walzer sind der beste Teil seiner Partitur. Hier ist die Vetternschaft des Richard Straußischen „Rosenkavaliers“ ohne weiteres klar. Aber auch im übrigen ist diese Partitur auf Straußischem Boden erwachsen. Die glänzende moderne Orchestertechnik, die gleichwohl überall im Sinne der älteren komischen Oper auf Leichtigkeit und Deutlichkeit im Verhältnis zu den Singstimmen hält, die Ueberfülle an musikalischen Randbemerkungen, an drastischen Instrumentationswitzen und kleinmalerischen Illustrationen, das geistreiche und unablässig plätschernde Orchesterfeuilleton, all das ist Richard Straußisch. Damit allerdings rühren wir an die grundsätzlichen Schwächen und Mängel auch dieser Musik. Sie belastet und beschwert die Handlung durch eine bis zur Aufdringlichkeit und kleinlichen musikalischen Illustrierungswut (diese Komponisten müssen selbst das Schließen einer Türe in Musik umsetzen!) verbreiterte Geschwätzigkeit der im Detail obligater kontrapunktierender Stimmen vielfach überladenen Ausdeutung. Sie arbeitet ohne Licht und Schatten, ohne schärfere Gegensätzlichkeit, nimmt alles gleichmäßig wichtig und entwickelt überall Volldampf und Hochdruck. Sie stellt die stärkerer persönlicher Züge entbehrende Erfindung durchaus hinter den Glanz der Technik zurück. Die Folge davon ist einerseits die Gefahr einer Vergröberung des operettenhaften Einschlags bis zur läppischen Burleske, andererseits die geringe seelische Wärme dieser mit großem Fleiß und viel fachlichem Können gearbeiteten Musik, die nur einmal, in der Gräfin stimmungsvollem Lied der Sehnsucht am Spinett „Wenn meines Gartens dunkle Zypressen“, tiefere lyrische Herzenstöne anschlägt.

Die ausgezeichnete, von Operndirektor *Otto Lohse* mit überlegener Kunst zu blühendem Klang erweckte und namentlich in der Hauptgestalt des jovialen Gewürzhändlers (Hans Müller) und den drei Frauen (Bartsch, Schultheß-Hansen, Stadtegger) vortrefflich besetzte Uraufführung ersetzte den Mangel am eigentlich Komischen trotz aller komischen

Figurinen durch fortreißendes Leben. Der äußere, durch vielfache Hervorrufe des Komponisten, des Dirigenten und des, ein prächtig im Empiregeschmack inszeniertes, kostümiertes und flott bewegtes Schloßbild aus der Napoleonischen Zeit hervorzaubernden Regisseurs (Dr. Ernst Lert) bekräftigte Erfolg des Werkes war groß und unbestritten.

Dr. Walter Niemann.



Erfurt. Die Nachbarschaft der beiden Residenzen, Gotha und Weimar, hat von jeher Erfurts Musikleben nicht günstig beeinflußt, namentlich fand Weimar durch sein vorzügliches Hoftheater starken Zuspruch seitens der Erfurter. Trotzdem dürfen wir uns über Mangel an künstlerischen Darbietungen nicht beklagen. Obgleich unser Stadttheater aus naheliegenden Gründen in diesem Winter wiederum auf die Oper verzichten mußte, fehlt es doch andererseits nicht an regelmäßigen Konzertveranstaltungen, von denen nur die des *Erfurter Musikvereins*, des *Sollerschen Vereins* und des *Konservatoriums der Musik* hervorgehoben seien. Die Veranstalter bemühen sich ehrlich, dem Erfurter Publikum nicht nur durch eigene Leistungen ihrer Chöre und Orchester den Weg und das Verständnis für das Reich der Töne zu öffnen, sondern auch durch Heranziehung der Großen auf diesem Gebiete es bekannt und vertraut zu machen mit lauterer und reiner Kunst. Vielversprechend wurde die Konzertsaison eingeleitet durch die in einem Wohltätigkeitskonzert stattfindende Aufführung des ersten Aktes der „Walküre", und zwar in der glänzenden Besetzung der beiden Hauptrollen durch *Lilli Hafgren-Waag* (Berlin) und *Fritz Vogelstrom* (Dresden). Klangschönes, edles Stimmaterial, gepaart mit lebenswahrem Spiel. Der Wagner-Abend *Heinrich Knotes* im Verein mit seiner Gattin *Katharina Knote* und dem Baritonisten *Theodor Lattermann* bildete, wie schon im vergangenen Jahre, auch diesmal ein mit größtem Interesse erwartetes musikalisches Ereignis. Daß diese Erwartungen in der Tat nicht getäuscht wurden, brauche ich nicht zu betonen, die Kritik erübrigt sich angesichts des Rufes der Sänger von selbst. — An Klavierabenden hörten wir *d'Albert*, *Ansorge* und *Lütschg*. Letzterer spielte im Erfurter Musikverein unter Leitung seines bewährten Dirigenten *Richard Wetz* das Klavierkonzert d moll von Brahms mit Begleitung des Weimarer Orchesters. Innig und zart gestaltete er noch ein Chopin-Nocturno, op. 37, das er gleich einem Hauch am Hörer vorüberschweben ließ. Wahre Beifallsstürme und Begeisterung löste ein *Vecsey*-Abend aus. Ton- und Empfindungsgabe des genialen Künstlers stehen wohl fast einzig da. In *Alfred Hirte* stand ihm in der Tat ein trefflicher Begleiter zur Seite, der sich weise und geschmackvoll dem Jubeln und Klagen der Geige anschmiegte. — Von den orchestralen Leistungen boten manche recht viel Gutes. Der Sollersche Musikverein führte die „Jahreszeiten" von Haydn auf, eine wohlgelungene Wiedergabe, unterstützt von Solisten wie Kammersängerin *Tilli Cahnbley-Hinken* (Würzburg), Kammersänger *Friedrich Strathmann* und Hofopernsänger *Benno Haberl* aus Weimar und der *Weimarer Hofkapelle*. — Der Erfurter Musikverein brachte Beethovens Zweite Symphonie zu Gehör und außerdem anläßlich des zehnjährigen Jubiläums seines Dirigenten, Richard Wetz, dessen Erste. Beiden verhalf wiederum die Hofkapelle von Weimar zu einer entschieden über dem Mittelmaß stehenden Aufführung. Wetz' Erste Symphonie ist während des Krieges entstanden und läßt deutlich seinen Einfluß auf Gemüt und Seele erkennen. Das Werk, das mit tiefen, kraftvollen Sätzen ein heiteres, lichtes Scherzo umrahmt, klingt hoffnungsfreudig bewegt aus. Eine „Judas-Makkabäus-Aufführung" in demselben Verein steht noch bevor. Zu einem der gediegensten und wertvollsten Konzerte gestaltete sich der Bach-Abend des Konservatoriums, dem Andenken Max Regers gewidmet. Bachs klare, plastische Sprache, einfach aber groß, hinterließ tiefen Eindruck. Nicht zum mindesten war das den Ausführenden zu danken, die zum Teil in hervorragender Weise ihre Aufgabe lösten. Bachs Brandenburgisches Konzert Nr. 5 für Klavier, Violine, Flöte und Orchester, bearbeitet von Reger, das Klavierkonzert D dur mit Orchester, bearbeitet von Eickemeyer, konnten daher auch ihre Wirkungen nicht verfehlen, ebenso die Sonate in F dur für Klavier und Flöte, die neben dem vorzüglichen, durch Tongröße echt Bachschem Spiel Eickemeyers, die anmutige Flötenkunst *Maximilian Schwedlers*, des Soloflötisten vom Gewandhaus, zu voller Geltung brachte. Das Streichorchester wurde vom Schülerorchester des Konservatoriums in relativ sehr befriedigender Weise gestellt. An der Straffheit und Sicherheit der Einsätze könnte sich manches Orchester ein Muster nehmen. Ein äußerst genußreicher Abend ward uns ferner vom Konservatorium durch das *Gewandhausquartett* (Leipzig) beschert, das mit Kompositionen von Mozart, Schumann und Dvorak durch die Harmonie der Instrumente, wie auch durch Ton- und Klangschönheit im Solospiel seinem Namen alle Ehre machte. — Von starkem Erfolg begleitet war das Gastspiel der *Geraer Hofkapelle* unter der ausgezeichneten Führung *Heinrich Labers*. Mit Schwung und Feuer leitete er das Konzert mit dem Meistersingervorspiel ein, führte Beethovens Siebte Symphonie in geradezu vollendeter Weise auf und verlieh dem Abend einen würdigen Abschluß mit Brahms' Erster. Durch musikalische Feinheiten, ausgearbeitet bis ins kleinste, Fülle und Wohllaut der Instrumente, kurzum Ausgeglichenheit in jeder Beziehung, wie man sie sich vollkommener kaum vorstellen kann, vermochte Laber, der übrigens ohne Noten dirigierte, die Hörer trotz des immerhin anstrengenden Programms bis zum letzten Ton eindrucksfähig zu erhalten und zu fesseln. *G. Köhler (Erfurt).*

*

Frankfurt. Ein schlagender negativer Beweis für die Notwendigkeit künstlerischer Erbauung und Erholung in unserer ernsten Zeit blieb auch uns Frankfurtern nicht erspart. Durch zeitigen Kohlenmangel mußten Theater und Konzertsäle über drei Wochen geschlossen bleiben. Nach Aufhebung des Verbotes strömt nun die kunstbedürftige Menge zu den sich anhäufenden Veranstaltungen. Ein erfreuliches Zeichen! — Wer die letzte Meistersinger-Aufführung miterlebte, der mußte mit freudiger Genugtuung den ungebrochenen Begeisterungsdrang für die heilige deutsche Kunst erkennen, der im übervollen Opernhause sich am Schlusse in nicht endenwollendem Jubel Luft machte. Kein Wunder, wenn das plötzliche Versiechen des Kunststromes so schmerzlich empfunden wurde! Die mit Weihnachten verstärkt einsetzende Hochflut brachte uns garzuviel des höchsten Genusses. Das Trio *Schnabel*, *Flesch* und *Becker* bot in seinen zwei letzten Brahms-Abenden wiederum das Ideal künstlerischen Zusammenspiels. Unser einheimischer Sänger *Anton van Rooy* sang, von *Bruno Walter* (München) meisterhaft begleitet, Schuberts „Winterreise" in individueller geistiger Gestaltung, wenn auch stimmlich nicht restlos erschöpfend. In einem Cello-Sonatenabend boten die Herren *Renner* und *Frank* u. a. Werke von *W. v. Baußnern* und W. Renner, die durch ihre schöne Wiedergabe Interesse erweckten. *Rosy Hahn*, eine junge Frankfurter Altistin, zeigte in einem eigenen Liederabend, von Frau *Florence Bassermann* am Klavier trefflich unterstützt, wachsende Reife im Vortrage von Brahmsschen Liedern. Artur Schnabels Klavierabend wird allein schon durch die prachtvolle Wiedergabe von Schuberts nachgelassener A dur-Sonate unvergeßlich bleiben. Die prunklose, alles Technische als selbstverständlich behandelnde, durchgeistigte, und sich von Jahr zu Jahr merkbar vertiefende Spielweise dieses Künstlers weist ihm u. E. den ersten Platz unter Deutschlands Pianisten ein. In einem Orchesterkonzert der Museumsgesellschaft spielte *d'Albert* Liszts A dur-Konzert mit bekannter Virtuosität. Die von ihm in einem Sonntagnachmittag-Konzert der gleichen Gesellschaft gespielten Solostücke von Schubert und Beethoven ließen jedoch erkennen, daß der Komponist, von dem weiter unten die Rede sein wird, leider auch auf den Pianisten ungünstig gewirkt hat. *Sekles'* neue viersätzige symphonische Suite „Die vier Temperamente" erzielten unter der Leitung des Komponisten einen freundlichen Erfolg. Die raffinierte Instrumentation und der an sich originelle Gedanke, der dem Werke zugrunde liegt, lassen jedoch nicht den Mangel an echt symphonischem (d. h. „dramatischem") Erfinden vergessen. In weiteren Orchesterkonzerten spielte *A. Busch* (Wien) das Beethovensche Violinkonzert im besten Sinne akademisch, wenn auch etwas zurückhaltend. *Edwin Fischer* (Berlin) enttäuschte mit Beethovens Klavierkonzert durch die Trockenheit seines Anschlags. Strauß' „Heldenleben" und „Don Juan", Berlioz' „Harold en Italie" und *Ewald Strässers* erstmalig aufgeführte liebenswürdige Suite „Im Frühling" gelangten unter *Mengelbergs* Leitung zu farbenreicher Wiedergabe. Das *Geraer Hoforchester* unter Kapellmeister *Laber* erfreute u. a. durch eine gelungene Aufführung der „Eroica". — Die Kammermusikabende der Museumsgesellschaft brachten uns das Leipziger Gewandhausquartett (Regers Klarinettquintett op. 146, Schönbergs „Verklärte Nacht") sowie einen besonders erlesenen Genuß: *Wanda Landowska* und *Paul Grümmer* (Cembalo und Gambe). Verschweigen wir jedoch nicht, daß, von einem solchen Cembalokonzert heimkehrend, man sich mit Behagen am Klang seines modernen Bechstein oder Steinway der neuen Zeit erfreut. — Der *Rühlsche Gesangverein* brachte zum Andenken an den vor Jahresfrist verstorbenen Iwan Knorr dessen zu Unrecht vernachlässigtes wundervolles Chorwerk „Marienlegende" (man vergleiche Hermann Kretzschmars rühmende Hervorhebung dieses Werkes in dem neuerschienenen zweiten Band seines Führers durch den Konzertsaal). Leider haftete der Aufführung etwas so lieblos Pflichtmäßiges an, daß dem Kenner des Werkes, welchem die Erstaufführung unter Siegfried Ochs (dem Widmungsträger) noch

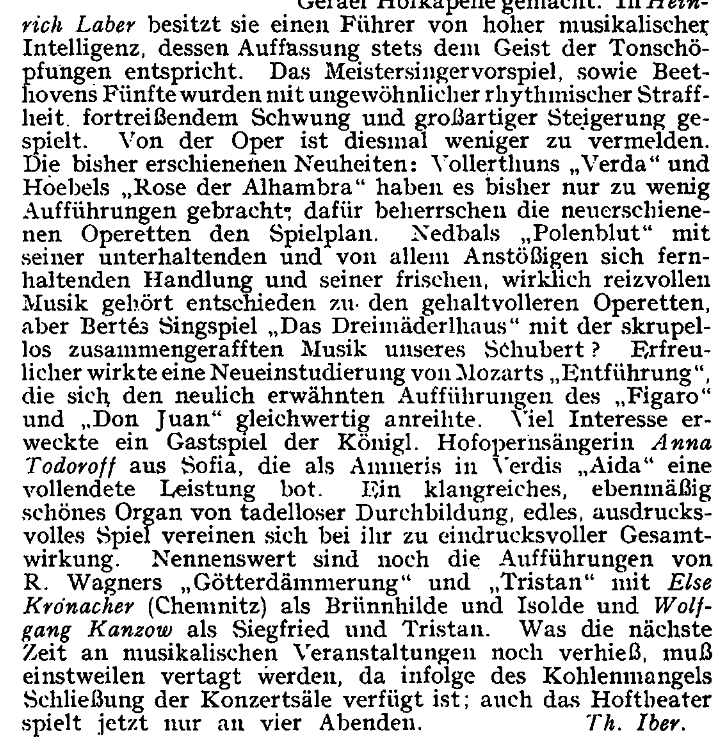
erinnerlich ist, kein Zweifel über den sich ständig verschlechternden Zustand des einst bedeutendsten Frankfurter Chorvereins bleiben kann. — In der Oper ist außer einem nochmaligen Gastspiel der bulgarischen Sängerin *Todoroff*, die abermals einen „politischen“ Erfolg davontrug, nur die Erstaufführung von d'Alberts „Die toten Augen“ zu berichten. Bei hervorragender Wiedergabe (Hauptdarsteller Fräulein *Holl* [Myrtocle] und Herr *Breitenfeld* [Arcesius]) stürmisch vom Publikum applaudiert, ließ das Werk den kühler Beurteilenden die betrübliche Tatsache feststellen, daß dem Komponisten trotz der technischen Steigerung der Effekte, des Orchesters wie der Bühne, leider nur sehr wenig „eingefallen“ ist. Was schon im „Tiefland“ peinlich auffiel, das endlose Abhetzen kurzer, etwa zweitaktiger Melodiefloskeln, die in den durchweg homophon behandelten Orchestersatz verstandesgemäß hineinkontrapunktierten Singstimmen, das leere „parlando“ der dürftigen, die gepfefferte Komödie erklärenden Rezitative, machen das mehrmalige Hören dieses Stückes unmöglich. „6 Be davor und nichts dahinter!“ wie ein Musiker witzig behauptete. *A. W.*

*

Kassel. Auch in den ersten Monaten des neuen Jahres unterschied sich das musikalische Leben unserer Stadt wenig von dem der Friedensjahre. Während die Solistenkonzerte vor Weihnachten viel gute Gesangskräfte herführten, brachten die späteren eine Reihe trefflicher Geiger. Zunächst *Willy Burmester*, der stets die größte Anziehungskraft hier ausübt. Im Vortrag getragener Sätze, wie in der Wiedergabe „Kleiner Stücke alter Meister“ steht Burmester wohl unerreicht da; nur nehmen diese letzteren in seinen Konzerten doch einen zu breiten Raum ein. — Auch der ungarische Geiger *Emil Telmanyi* ist trotz seiner Jugend schon heute ein Meister seines Instrumentes, dessen sichere, ernste Auffassung und alle Schwierigkeiten mit überlegener Ruhe meisternde Technik in Tartinis g moll-Sonate mit dem „Teufelstriller“ hervortraten. Auch *Franz v. Vecsey* bewies, daß er zu einem ungewöhnlich tief und ernst veranlagten Künstler herangereift ist. In Sonaten von Bach und Händel imponierte die großzügige Auffassung und der breite energische Strich; die blühende Schönheit seines Tons und die glanzvolle Technik kamen in Mendelssohns Violinkonzert zu schönster Geltung. — Zu den eindrucksvollsten Erscheinungen dieser Konzertzeit zählt *Arnold Földesy*, den man den hervorragendsten Cellisten der Gegenwart zuzählen kann. Ein herrlicher Gesangston von inniger Beseelung, poesievolle Auffassung und eine an Glanz und Feinheit nicht zu überbietende Virtuosität sind ihm nachzurühmen. Das fröhlich-heitere Tonspiel von Haydns D dur-Konzert, eine Locatelli-Sonate, die Rokokovariationen von Tschaikowsky u. a. gaben ihm Gelegenheit, alle diese Vorzüge zu betätigen. Mit ihm zugleich trat die Altistin der Dresdener Hofoper *Anka Horvat* auf. Man lernte in ihr eine Sängerin mit bedeutenden Stimmitteln von orgelartiger Fülle kennen. Daß sie, die Bühnensängerin, auch der Lyrik eines R. Schumann gerecht zu werden vermag, bewies sie in dem mit tiefer Empfindung gesungenen Zyklus „Frauenliebe und -Leben“. Ebenso tiefen Eindruck hinterließ die Stuttgarter Kammersängerin *Sigrid Hoffmann-Onegin* mit ihrem warmleuchtenden Organ. Ihr Begleiter *Willy Renner* ist ein ausgezeichneter Pianist, der Bach mit plastischer Herausarbeitung spielte und Scarlatti fein und zierlich vermittelte. Als Vertreterinnen feiner und virtuoser Gesangskunst erschienen *Lola Artot de Padilla* und *Berta Gardini-Kirchhoff*, eine Tochter der Gesangsmeisterin Etelka Gerster. Viel Freude hatte man auch an den Vorträgen des Frankfurter Kammersängers *Robert Hutt*, dessen Organ Glanz, Kraft und Weichheit besitzt und so die Eigenschaften von lyrischem und Heldentenor verbindet. — Da die in früheren Jahren regelmäßig stattfindenden Kammermusiken leider ausfallen, so wurde ein Sonatenabend von *Edgar Wollgandt*, Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters, und Dr. *Ernst Zulauf*, dem zweiten Kapellmeister unserer Oper, dankbar begrüßt. Die Künstler brachten die c moll-Sonate von Beethoven, die G dur-Sonate von Brahms und die Suite im alten Stil von M. Reger in musterhaftem Zusammenspiel zu herrlicher Wirkung. Dr. Zulauf ist einer unserer besten Pianisten, dessen echt musikalisches Spiel man immer mit Genuß verfolgt. Besonders sein Mozart-Spiel zeigt große Feinheit und Stilgefühl; dann bevorzugt er gern Brahms und Reger. Eine eigentliche Reger-Gedächtnisfeier haben wir nicht gehabt. Die Königl. Kapelle ehrte das Andenken des so früh geschiedenen Meisters, den wir jedes Jahr in diesen Konzerten als Dirigenten seiner eigenen Tonschöpfungen, wie auch als Pianisten begrüßen durften, mit einem seiner geistreichsten und kontrapunktisch interessantesten Werke, den Hiller-Variationen. Sie erfuhren unter *Laugs* eine fein ausgefeilte und in der Schlußfuge prachtvoll gesteigerte Wiedergabe. In demselben Konzert spielte *Georg Schumann* in klassischer Weise das Klavierkonzert d moll von J. S. Bach. Ferner leitete er seine symphonische Tondichtung „Im Ringen um ein Ideal“. Bescheidener Art als dieses oft sehr stark und geräuschvoll instrumentierte Werk erschienen drei „Intermezzi“ für kleines Orchester von Hans F. Schaub. Es sind trefflich klingende, reizvoll und liebenswürdige Gaben, welche sehr ansprachen. Neben den Werken der zeitgenössischen Tondichter stand in ihrer unvergänglichen Schönheit Mozarts Es dur-Symphonie, deren Andante besonders schön und ausdrucksvoll gespielt wurde. Das folgende Konzert der Königl. Kapelle enthielt neben der c moll-Symphonie von Brahms, deren erster Satz in seinem thematischen Aufbau nicht klar genug herausgearbeitet war, dessen letzter aber mit großem Schwung ausgeführt wurde, fast durchweg Neuheiten — wenigstens für Kassel. Frau *Olga Kallensee* vom Darmstädter Hoftheater und *Ludwig Heß* sangen die Liebesszene aus L. Thuilles „Gugeline“, deren poetische Stimmung aber im Konzert doch nicht voll erschöpft werden kann, ferner kamen M. Schillings' interessante „Glockenlieder“, von Heß meisterhaft vorgetragen, zur Aufführung und die „Märkische Suite“ von H. Kaun mit ihren verschiedenen, zum Teil sehr stimmungsvollen Tonbildern. Die von Frau Kallensee gewählten „Chinesischen Gesänge“ von W. Braunfels vermochten im allgemeinen weniger zu interessieren, wie man überhaupt der Zusammenstellung dieser Vortragsfolge nicht unbedingt zustimmen kann. Da wir nur sieben Orchesterkonzerte haben, so müßten die Klassiker mehr berücksichtigt werden. Freilich ist es schwer, die rechte Mitte zu halten, das bewährte Alte nicht zurückzustellen, aber auch die Bekanntschaft neuer Werke dem Publikum zu vermitteln. — Große Freude hat uns die Bekanntschaft mit der Geraer Hofkapelle gemacht. In *Heinrich Laber* besitzt sie einen Führer von hoher musikalischer Intelligenz, dessen Auffassung stets dem Geist der Tonschöpfungen entspricht. Das Meistersingervorspiel, sowie Beethovens Fünfte wurden mit ungewöhnlicher rhythmischer Straffheit, fortreißendem Schwung und großartiger Steigerung gespielt. Von der Oper ist diesmal weniger zu vermelden. Die bisher erschienenen Neuheiten: Vollerthuns „Verda“ und Hoebels „Rose der Alhambra“ haben es bisher nur zu wenig Aufführungen gebracht; dafür beherrschen die neuerschienenen Operetten den Spielplan. Nedbals „Polenblut“ mit seiner unterhaltenden und von allem Anstößigen sich fernhaltenden Handlung und seiner frischen, wirklich reizvollen Musik gehört entschieden zu den gehaltvolleren Operetten, aber Bertés Singspiel „Das Dreimäderlhaus“ mit der skrupellos zusammengeraffteu Musik unseres Schubert? Erfreulicher wirkte eine Neueinstudierung von Mozarts „Entführung“, die sich den neulich erwähnten Aufführungen des „Figaro“ und „Don Juan“ gleichwertig anreihte. Viel Interesse erweckte ein Gastspiel der Königl. Hofopernsängerin *Anna Todoroff* aus Sofia, die als Amneris in Verdis „Aida“ eine vollendete Leistung bot. Ein klangreiches, ebenmäßig schönes Organ von tadelloser Durchbildung, edles, ausdrucksvolles Spiel vereinen sich bei ihr zu eindrucksvoller Gesamtwirkung. Nennenswert sind noch die Aufführungen von R. Wagners „Götterdämmerung“ und „Tristan“ mit *Else Kronacher* (Chemnitz) als Brünnhilde und Isolde und *Wolfgang Kanzow* als Siegfried und Tristan. Was die nächste Zeit an musikalischen Veranstaltungen noch verhieß, muß einstweilen vertagt werden, da infolge des Kohlenmangels Schließung der Konzertsäle verfügt ist; auch das Hoftheater spielt jetzt nur an vier Abenden. *Th. Iber.*



Eine Karikatur Julius Benedicts.
Musik-Verlag Carl Simon, Berlin.



*

Basel. Am 20. März fand hier die Uraufführung des C dur-S e x t e t t s für zwei Violinen, Viola, zwei Celli und Kontrabaß von *Hermann Suter* statt. Eine wirkliche Bereicherung, auch nach seiten der neuen Form, für die Kammermusik. Das reichere Leben der Streicher in ihrem erweiterten Spielraum und dem kraftvollen Fundament des solistisch behandelten Basses durchzieht das frische Allegro, das reizvolle im 7/8-Takt perlende Scherzo; Vivace, sonderlich die wunderbar farbensatte Canzona nach dem Röseligartenlied „O schönster Abendstern", und das übermütige Rondo, dem ebenfalls eine alte Schweizermelodie zugrunde liegt. Die reife, selbstsichere, gemütstiefe persönliche Art des Basler Kapellmeisters, die sich jüngst in seiner Symphonie in Berlin und Hamburg manifestierte, hat hier ein neues überaus erfreuliches Werk geschaffen, das sicher seinen Weg machen wird. Die Aufnahme war eine herzliche und von spontanem Beifall begleitete. Beethovens op. 127 schloß den Abend, den der treffliche Primgeiger *Fritz Hirt* leitete, in vollendeter Weise. *Baur.*

Zürich. Wer zählt die Völker, nennt die Namen! Bis Weihnachten fanden allein in der Tonhalle fünfzig Konzerte statt. Wir werden mit Außergewöhnlichem gefüttert und dürften bald an der reinen Kunst, wenn sich nicht irgendein persönlicher Anreiz und erhöhte Preise damit verbinden, keine Freude mehr haben. *Artur Nikisch* kommt mit dem Gewandhausorchester; *Schillings* dirigiert die Eroica und sein Hexenlied, das *Moissi*, als Internierter ständiger Gast des Stadttheaters, spricht. Das *Klingler-Quartett* spielt Beethoven, Brahms, Reger in höchster Vollendung; *Strauß* bringt seine neue „Ariadne" mit dem Mannheimer Ensemble, dessen Orchester und mit hervorragenden Gästen; schließlich wirbt *Max Reinhardt* mit Musteraufführungen und Drehbühne um die Seele der Neutralen. Wer wollte den Kunstgewinn ableugnen, den solcher Wettbewerb Erster mit sich bringt, wer aber auch blind sein gegen die Abstumpfung durch Uebergenuß. Die einheimischen Künstler wehren sich so gut sie können. Wer früher einen Abend gab, gibt jetzt zum wenigsten drei. Zu nennen sind die Pianisten *P. O. Möckel*, bedeutend in den Reger-Telemann-Variationen, der vielversprechende *Walter Frey*, *P. Faßbaender* mit seinem historischen Zyklus. *d'Albert* und *Busoni*, hier niedergelassen, sowie *Elly Ney* — deren vierter Abend bevorsteht! — gehören sozusagen zur täglichen Musiknahrung. d'Albert, ganz türmender Zyklop von mitunter dämonischer Energie, schmilzt immer seltener im Feuer des Gestaltens zu weichen Tönen. Die Schwärmerei des jungen Brahms liegt ihm fern; die Bitterkeit des „Rückblicks" dichtet er überzeugend. Busonis vornehme Klangkunst geht entgegengesetzte Wege, findet aber auch zuweilen ihr Genüge in sich selber. Elly Ney, als Kammermusikspielerin ganz edle und geistige Triebkraft, enttäuscht gelegentlich als Solistin. Unter den Gästen der Symphoniekonzerte verdient unser Flötist *Jean Nada* ein besonderes Kränzchen für den ebenso anmutigen wie empfundenen Vortrag eines Flötenkonzerts von Mozart. Den Höhepunkt der Reger-Gedächtnisfeier bildete dessen Violinkonzert mit *Adolf Busch*. Ein unvergeßlicher Eindruck! Die Romantische Suite von Reger in ihrem schillernden Orchesterkleid mutet an wie eine Farbenstudie. Eine Lustspielouvertüre von Busoni setzt mit Mozartscher Leichtigkeit ein und verspricht etwas, das die Auseinandersetzung ihres Inhalts später nicht hält. „Deux Images" von *Bela Bartok*, der in Budapest lebt und sich inzwischen vielleicht seine Wort- und Ton-Französelei abgewöhnt hat, geben Musik aus zweiter Hand auf dem Umweg über den Wortgedanken. An dem gleichen Uebel leidet *Robert Denzlers* „Zweite symphonische Phantasie". Der Komponist hat sich durch sein Programm, bei früherer Aufführung, mißverstanden gefühlt und es nun weggelassen; er hofft also auch rein musikalisch wirken zu können. Gewiß, er bringt drei inhaltlich gesonderte Teile. Im ersten wirbelt es von Straußschen Redensarten, der zweite, ruhige, wuchs aus Tristans Gefühlskreis auf. Am eigensten ist wohl der dritte, aber auch am unverständlichsten. Das Ganze ist ein Gottfried Kellerscher „großer runder Topf ohne Henkel". Die Strauß-Woche brachte unter des Komponisten Leitung dessen Zarathustra und Don Quixote sowie die Burleske von *Vera Schapira* meisterlich gespielt. Von der Oper sind die Erinnerungsspiele nachzutragen, deren eigentlichen Festabend der neueingerichtete „Fidelio" bildete. Am Schluß füllt ein vielhundertköpfiger Chor die Bühne und das befreite Paar schreitet aus Nacht zum Licht zu einem Torbogen empor, der sich plötzlich mit des Himmels Bläue strahlend füllt. Trotz des großen Aufwands fiel das Finale ins Wasser. Beethoven will Sammlung, nicht Ausstattung. Wo bleibt das m u s i k a l i s c h e Stilgefühl der modernen Opernregie? Einheitlich und fein geriet die „Entführung" unter Denzler. Das war Mozartscher Kammerstil. Ebenso der „Barbier" von Rossini. „Elektra" mit *Hanne Lisken* in der Titelrolle bedeutete ein opferwilliges Arbeiten und tüchtiges Gelingen vor leerem Hause. Sicherlich ist das Publikum im Recht, wenn es ein Werk der Gefühls- und Musikverzerrung nicht zu sehen begehrt, dann darf es ihm aber auch nicht eine Woche später um der Gäste willen zulaufen und den Komponisten bejubeln, weil er am Dirigentenpult sitzt. Wie steht es um die neue Ariadne, die in der *Jeritza* eine vollendet schöne, gesanglich wahrhaft bestrickende Vertreterin hatte? Der erste Teil mit seinem fliegenden Parlando ist amüsant und hat den Vorzug, den Hörer über die Symbolik des Ariadne-Vorgangs aufzuklären. Molière ist gestrichen, die breite Motivierung einer eigensinnigen Aeußerlichkeit trat an seine Stelle. Organisch wird das Durcheinander der gestörten Ariadne nie. Es gibt nichts Gequälteres als diese komischen Figuren, die sich selbst im Wege stehen, und außerdem das rein lyrische Musizieren bis zum Eintritt des Bacchus unnötig in die Länge ziehen. Welch eine Fülle von Musik, von üppig quellender Melodik um den winzigen dramatischen Kern! Unsere Zeit spricht mitleidig von der „Oper" und läßt nur das gesungene „Drama" gelten. Das „Libretto", das bescheidene „Büchlein" verschwand. „Dichter" arbeiten dem Komponisten vor. D r a m a t i s c h e Musik und musikalisches D r a m a — sollte vielleicht auch hier der böse Lessing recht haben, wenn er sagt, daß man am meisten von den Eigenschaften spricht, die man n i c h t hat? Das gute alte Libretto, zuweilen banal im Wortausdruck, oft schlechte Uebersetzung, ging doch meistens von einer gewissen Kenntnis der B ü h n e n wirkung aus. Die moderne Opern d i c h t u n g — siehe die „Toten Augen" von d'Albert-Ewers! — holt ihre Wirkung beim K i n o. Effekt, dankbare Rolle, christlich-mystische Umrahmung, deren Heranziehen zu äußerlichster Dekorationswirkung widerlich wirkt! Was in aller Welt hat der „gute Hirte", was Jesus von Nazareth mit dem Vorgang zu schaffen? Jeder Hexenmeister täte dieselben Dienste. „Christlich" ist hier nur das Kleid. Es kommt nicht einmal zu einem kümmerlichen Gegensatz mit heidnischem Empfinden. Die tragischste Figur zieht um die Szene wie um die Handlung herum. Die „Rolle" ist Myrtocle. Alle anderen, wenn sie auch den Mund voll genug nehmen, sind Puppen. Daß Arcesius der ersten Versuchung erliegt und seinen besten Freund ermordet, schadet seiner Seelenschönheit nichts. Myrtocle blendet sich und der gute Hirte trägt sein silberweißes Schäflein über die Drehbühne. Gewiß mutete uns das alte „Libretto" — übrigens oft in verstümmelter Form übermittelt! — die und jene Unmöglichkeit zu; noch nie aber wurde psychologische Leerheit mit solcher Anmaßung dargeboten. d'Alberts Musik kann nichts vertiefen, wo nichts zu vertiefen ist. Sie nimmt nun ihrerseits den Mund recht voll und redet in die Breite. Der Siegeszug dieses breiweichen, schwülstig-sinnlich-übersinnlichen Kauderwelsches wird künftigen Kulturhistorikern zu denken geben.... Unsere Aufführung unter Konrads Leitung mit Frl. *Enke* in der Hauptrolle war glänzend. Man feierte mit Recht Kapellmeister und Regisseur. Gefeiert wurde auch, wie überall, der Komponist. *Anna Roner.*

KUNST UND KÜNSTLER

— Der verdienstvolle Leiter des Heidelberger Liederkranzes, des Lehrergesangvereins Mannheim-Ludwigshafen, sowie des Neebschen Männerchors in Frankfurt a. M., dessen im Felde stehenden Dirigenten er seit Kriegsbeginn vertritt, Musikdirektor *Karl Weidt* in Heidelberg, feierte am 7. März seinen 60. Geburtstag. 1857 zu Bern geboren, ist er als Komponist vielgesungener Männerchöre weiten Kreisen bekannt, betätigt sich auch als Konzertsänger wie als Gesangspädagoge und hat unter seinen Schülern u. a. auch Anna v. Mildenburg aufzuweisen. Er selbst war Schüler des Leipziger Konservatoriums unter Reinecke und Jadassohn. Nach längerer Tätigkeit in Oesterreich siedelte er 1894 nach Heidelberg über, wo er mit künstlerischem Ernste noch heute seines Amtes waltet. *H. M.*

— Am 24. März vollendete Opernsänger *Nikolaus Rothmühl* in *Berlin* sein 60. Lebensjahr. 1857 zu Warschau geboren, war er zuerst Asphalteur; nachdem er aber durch das Nachsingen einiger in der Synagoge gehörten Melodien die Aufmerksamkeit auf seine schönen Stimmittel gelenkt hatte, veranlaßten ihn gute Freunde, das Wiener Konservatorium zu besuchen. Nach kurzen Engagements in *Dresden* und *Chemnitz* fand er 1882 Anstellung am Berliner

Hoftheater, wo er bis 1893, in einigen Rollen als Nachfolger Niemanns, wirkte. Von Berlin ging er nach *Stuttgart*; hier blieb er bis 1901, um wieder an die Stätte seiner früheren Tätigkeit zurückzukehren. Seit einer Reihe von Jahren widmet er sich ausschließlich der Lehrtätigkeit. *H. M.*

— Der bekannte Flötenvirtuose *Rudolf Tillmetz* konnte in seiner Vaterstadt *München* am 1. April seinen 70. Geburtstag begehen. 1847 geboren, wurde er bereits 1864 als erster Flötist im Hoforchester angestellt und 1869 Musiklehrer im Kadettenkorps, 1877 Kammer-Musiker, 1883 Flötenlehrer an der Königl. Musikschule und Kammermusikdirektor des Prinzen Ludwig Ferdinand. In München rief er regelmäßige Kammermusikaufführungen mit Blasinstrumenten ins Leben. Außer einer Flötenschule und Kompositionen für Flöte schrieb er Kadenzen zu Mozarts Flötenkonzerten. *H. M.*

— Der Pianist und Klavierpädagoge Dr. *Felix Rosenthal* in Breslau, dessen Name auch außerhalb seines engeren Wirkungskreises Geltung hat, beging am 2. April seinen 50. Geburtstag. Zuerst dem Studium der Medizin ergeben, wandte er sich nach mehreren Semestern der Musik zu und war in seiner Geburtsstadt Wien Schüler von Epstein und Fuchs, in Berlin von Gernsheim. Seit 1901 ist er Lehrer für Klavier am Breslauer Konservatorium, hält auch Vortragszyklen an der Humboldt-Akademie und schreibt für Fachzeitschriften. Als Komponist trat er mit einem Weihnachts-Märchenspiel „Peterchens Bilderbuch“ sowie Orchester-, Klavier- und Violoncellostücken und Liedern auf. *H. M.*

— Am 15. April vollendet Pianist *Albert Eibenschütz* in Aachen sein 60. Lebensjahr. 1857 als Sohn eines Sängers zu Berlin geboren, studierte er am Leipziger Konservatorium und ging dann als Lehrer an das Kaiserl. Institut in Charkow. 1880 wurde er an das Leipziger Konservatorium berufen und siedelte 1883 an das Konservatorium in *Köln* über. Hier blieb er 13 Jahre und unternahm von hier aus Konzertreisen durch Europa. Dann kam er als Lehrer an das Sternsche Konservatorium in Berlin, gründete ein eigenes Konservatorium in Wiesbaden und ging nach drei Jahren an das Konservatorium in Aachen. Als Komponist ist er mit Symphonien und Klavierstücken hervorgetreten. *H. M.*

— Von *Richard Tauber* in Dresden haben wir eine Oper „Sein Gegenüber“ zu erwarten.

— *Jan Brandts-Buys* arbeitet an einer tragischen Oper „Erica“.

— *Emil Sauer* wurde in den erblichen Ritterstand versetzt.

— *Erwin Lendvai* hat eine Klaviersonatine in C dur beendet und schreibt augenblicklich ein Orgelkonzert.

— *Max v. Schillings* arbeitet an einer Klavier-Rhapsodie mit Orchester.

— *Paul Graener* schreibt eine Oper „Theophane“ auf eine Dichtung von *Otto Anthes*.

— *Walter Niemann*, dessen „Rheinische Nachtmusik“ für Streichorchester und Hörner in den beiden Kriegswintern eine große Zahl von Aufführungen erlebte, vollendete ein bei Breitkopf & Härtel erscheinendes „*Deutsches Waldidyll*“ für kleines Orchester op. 45. Seine neuesten größeren Klavierwerke, die im Original-Erstdruck zuerst in der N. M.-Ztg. (Jahrg. 38, Nr. 7 vom 4. Jan. 1917) veröffentlichte Barkarole nach Worten Timm Krögers „*Sommernacht am Flusse*“ und eine „*Chaconne*“ (g moll) nach Worten Gustav Frenssens erscheinen demnächst bei C. F. Kahnt Nachfolger in Leipzig in Einzelausgabe.

— *Fritz Lubrich* jun. vollendete sein op. 63, eine Choralkantate über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ für gem. Chor, Solostimmen, Solovioline und Orgel. Das Werk erscheint bei Breitkopf & Härtel. Der Komponist, der auch eine Sammlung Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung soeben fertiggestellt hat, arbeitet gegenwärtig an einem geistlichen Oratorium.

— Musikdirektor *Paul Frantz*, der treffliche Leiter der Stuttgarter Garnisonsmusik, wird als Direktor der Kurkapelle nach *Wildbad* übersiedeln. Frantz hat der schwäbischen Residenzstadt in seinem Orchester ein Instrument geschaffen, mit dem sich künstlerische Aufgaben von Rang gar wohl lösen lassen. Ueber die Person seines Nachfolgers verlautet noch nichts.

— Die als Mozart-Sängerin geschätzte Opernsoubrette der Frankfurter Oper, *Lucie Boennecken*, ist aus dem Verbande dieser Bühne ausgeschieden.

— *Hermann Jadlowker* scheidet aus dem Verbande der Königl. Oper in Berlin aus. Es wäre mehr als nützlich, den Grund zu wissen, weshalb die neuen Verhandlungen der Generalintendanz mit dem Sänger, der 100 000 M. Gage bezieht, gescheitert sind. Versuchte die Generalintendanz den „Stern“ von der Höhe seiner Forderungen auf eine vernünftigere Gehaltsgrenze zu bringen? Das wäre sehr zu begrüßen.

— *Grete Rautenberg* (Essen) geht als erste Altistin nach Dessau ans Hoftheater.

— Der Bassist *Leo Kaplan* vom Stadttheater in Barmen wurde vom Herbst 1917 ab für das Opernhaus in Frankfurt a. M. verpflichtet.

— *Heinrich Hirzel* wurde dem Stadttheater Zürich als erster Tenor verpflichtet.

— *Theobald Werner*, Schüler von E. Kretzschmar und Nicodé, feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Zugehörigkeit zum Lehrkörper der Dresdener Musikschule.

— *Richard Strauß* hat in *Stockholm* auf seiner durch Schnéevoigt veranlaßten Konzertfahrt nicht die erwartete Begeisterung gefunden, die seinem Schaffen sonst überall entgegengebracht wird. Ein Liederabend mußte sogar abgesetzt werden. Strauß und schwedische Art passen nicht zusammen, wie es scheint.

— Der Baritonist *Rudolf Gerhart* ist dem Hoftheater in *Schwerin* verpflichtet worden.

— *Waldemar Wendlands* heitere Oper „Der Schneider von Arta“ hatte nach einigen textlichen Veränderungen in ihrer endgültigen Fassung im Stadttheater in *Essen* starken Erfolg.

— *Ludwig Thuilles* „Lobetanz“ ist dieser Tage im Stadttheater zu Bern erstmals auf Schweizer Boden zur Aufführung gelangt und wurde dank sorgfältiger Einstudierung und Ausstattung mit ungemischter Freude als eines der erfreulichsten Werke nach Wagnerscher Richtung dankbar aufgenommen.

— *Lily Beraneck* vom Stadttheater in Straßburg wurde vom Herbst d. J. ab für das *Frankfurter* Opernhaus gewonnen.

— Unter den deutschen Künstlern, die deutscher Kunst in der *Schweiz* während dieses Winters als hervorragende und wahrhaft vollkommene Interpreten dienten, darf neben *Reinhart, Strauß* und *Nikisch Elly Ney* und ihr Trio *(W. van Hoogstraten* und *Fritz Reitz)* in erster Linie genannt werden. Basel, Bern, Zürich, Aarau, St. Gallen, Davos und Luzern haben dieser bedeutenden Pianistin in ihren Brahms- und Beethoven-Zyklen Ovationen gebracht, wie sie bisher kaum in der Schweiz erlebt wurden. Die Künstler spielten außerdem in Davos, Luzern und Zürich für deutsche Internierte und fanden auch in diesen Kreisen enthusiastische Dankbarkeit.

— Prof. *F. Schmidt* will sein Amt als Leiter des Lehrergesangvereins in *Berlin* an Prof. *Rüdel*, den Führer des Domchores, abtreten.

— *Magdalene Seebe* wird demnächst aus dem Verbande der Dresdener Hofoper ausscheiden.

— *Helene Falk* (Wien) geht als jugendlich Dramatische an das Nürnberger Stadttheater.

— Für die *Wiener Hofoper* wurde *Erik Bye* (Breslau) gewonnen.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Nach kurzem Leiden ist unser treuer Mitarbeiter, *Willi Glöckner*, 40 Jahre alt, in München gestorben. Glöckner war eine ehrliche und aufrechte Natur, ein Mann von Wissen und künstlerischem Geschmack, der sich durch Tagesmoden und Meinungen in seinem stets mit Sachlichkeit vertretenen Urteile nicht bestimmen ließ, sich der Verantwortlichkeit seines kritischen Berufes der Oeffentlichkeit und sich selbst gegenüber bewußt war und an die öffentliche Kunstübung den höchsten Maßstab legte.

— In *Mainz* starb 80 Jahre alt *Heinrich Rupp*, ehemals Leiter des „Liederkranzes“ und Begründer des nach ihm genannten Männerchores. Der Verstorbene, der auch lange Jahre den „Philharmonischen Verein“ leitete und Berater des Musikhauses B. Schott Söhne war, hat sich um das Mainzer Kunstleben große Verdienste erworben.

— *Otto Beständig* in *Wandsbeck* ist im Alter von 82 Jahren gestorben. Am 21. Februar 1835 in Striegau geboren, studierte er unter Freudenberg und Mosewius in Breslau, begründete in Hamburg den Konzertverein und eine Musikschule und übernahm die Leitung der Wandsbecker Musikgesellschaft. Als Komponist betätigte der Verstorbene sich mit Klavierstücken, Liedern, Kammermusik u. a. m. Sein Oratorium „Der Tod Baldurs“ wurde mehrfach aufgeführt.

— Mit dem altenburgischen Hofbaumeister *Paul Otto Brückwald*, der im Alter von fast 76 Jahren in *Leipzig* starb, ist wieder einer der wenigen noch lebenden engeren Mitarbeiter Richard Wagners aus der vorbayreuthischen Zeit dahingegangen. Seinen Weltruhm verdankt er der Erbauung des *Bayreuther Festspielhauses*, das er nach des Meisters bekannten Plänen auf den Festspielhügel hinstellte, und das als erstes Bühnenhaus das verdeckte Orchester sowie den logenfreien, amphitheatralischen Aufbau des Zuschauerraumes aufzeigte, wie er dann nur noch im Münchener Prinzregententheater in annähernd gleicher Art, aber

architektonisch moderneren Formen in Erscheinung trat. Brückwald ist ein Leipziger Kind und am 6. Mai 1841 daselbst geboren. Wagner dürfte auf ihn als den Erbauer des Neuen Leipziger Stadttheaters aufmerksam geworden sein, das unter seiner Leitung in den Jahren 1865—68 nach den Plänen des Berliner Oberbaurats Langhans entstanden war. Außer einer Reihe anderer öffentlicher und privater Bauten in seiner Vaterstadt, die jedoch kein sehr persönliches Gepräge tragen, schuf er in der Residenzstadt Altenburg das Hoftheater, das noch heute in seiner schlichten Vornehmheit und Intimität erfreulich wirkt, sowie das Jagdschloß Hummelshain und das Schloß Liebenstein des Grafen Eulenburg. Wagner hat dem Erbauer seines Festspielhauses an mehreren Stellen seiner Schriften ein sehr ehrendes Denkmal gesetzt, so vor allem in den Aufsätzen „Bayreuth“ (Das Bühnenfestspielhaus) und „Ein Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876“, die mit Recht Georg Rich. Kruse in seine Auswahl Wagnersche Aufsätze bei Reclam aufgenommen hat. In den letzten Jahren lebte der ehedem vielgenannte Architekt in abgeschiedenem Frieden im Leipziger Johannisspital, nachdem ein schwerer Schlaganfall ihn der Möglichkeit weiteren Schaffens beraubt hatte.
F. E. W.

— Im Alter von nahezu 80 Jahren starb in *Leipzig* der Musikschriftsteller und Musikpädagoge Prof. *Karl Albert Tottmann.* Er wurde am 31. Juli 1837 in Zittau in Sachsen geboren, besuchte erfolgreich das Leipziger Konservatorium und trat sogleich als Violinist in das Leipziger Gewandhausorchester unter Reinecke ein. Von 1868—70 war er Musikdirektor am Leipziger Alten Stadt-Theater. Das Hauptgewicht in seinem langjährigen Schaffen liegt durchaus auf *musikpädagogischem* Gebiete, auf dem sich auch fast seine ganze Schriftstellerei bewegt hat. Sein „Kritisches Repertorium der Violin- und Bratschenliteratur“, das 1900 in neuer, 3. Auflage unter dem Titel „Führer durch die Violinliteratur“ erschien, ist ein hochbedeutendes kritisches, musikpädagogisches Werk, das dem bekannten klavierpädagogischen kritischen Werke von Tottmanns Leipziger Kollegen Prof. Ruthardt ebenbürtig zur Seite steht. Von anderen Schriften sind zu nennen: „Der Schulgesang und seine Bedeutung für die Verstandes- und Herzensbildung der Jugend“, ein 1904 aus der Praxis heraus entstandenes, tüchtiges Werk; ein „Abriß der Musikgeschichte“ (1883); eine Abhandlung über Mozarts Zauberflöte (1908); eine 1904 erschienene Schrift über die „Hausmusik“, die vornehmlich das Klavier behandelt und (1904) ein „Büchlein von der Geige“, seinem Lieblingsinstrument. An eigenen Kompositionen schuf er ein Melodrama „Dornröschen“, zahlreiche geistliche und weltliche Chorwerke, Hymnen und einige gute Klavierwerke. *F. E. W.*

— In *Frederiksborg* (Dänemark) entschlief im Alter von 74 Jahren *Julius Bechgaard*, Komponist der Opern „Frode“, „Konradin“, „Des Todes Pate“ und vielgesungener Lieder. „Frode“ wurde in Kopenhagen an der Hofoper mit großem Erfolge aufgeführt. Die späteren Bühnenwerke blieben unaufgeführt. Bechgaard hat nie den Grund erfahren, weshalb das Königl. Theater in Kopenhagen ihre Einsendung unbeachtet gelassen hat!

— *Antoine Hartmann*, geboren 1872 in Freiburg im Uechtlande, ist daselbst vor kurzem gestorben. Er war Schüler des Leipziger Konservatoriums, erwuchs zu einem trefflichen Organisten und Dirigenten und stand zu dem Musikleben auch außerhalb der Schweiz in lebhafter Fühlung.

— Aus England wird der Tod des Organisten an der Kathedrale zu Hereford, Dr. *Georges Robertson-Sinclair*, geb. 1863 in Croydon, gemeldet.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Zur Uraufführung gelangten in *Schaffhausen* die Orchesterwerke „Sommernacht am Flusse“ und „Kuckucksruf“ von *Fr. Delius*, „Soldatensymphonie“ von *Emil Hesse* in Berlin, das Streichquartett in fis moll von *Karl Klingler* durch den Komponisten und seine Quartettgenossen in Berlin, von *Erwin Lendvai* das dreistimmige Chorwerk für Frauenstimmen „Jungbrunnen“ in Frankfurt a. M. durch den *Dessoffschen* Frauenchor.

— In der *Düsseldorfer* Gesellschaft der Musikfreunde steht die Uraufführung von Sopranliedern mit Streichquartett von *H. Unger* bevor.

— Die Konzertgesellschaft in *Barmen* hat eine für Chor, Orchester und Orgel geschriebene Ode: *Otto Neitzels* „Vaterland“ unter stürmischen Beifallskundgebungen zur Uraufführung gebracht.

— Das 10. Kölner Gürzenich-Konzert brachte *S. v. Hauseggers* „Natursymphonie“ als örtliche Neuheit zu Gehör. Der Mehrzahl der Hörer scheint das gewaltige Werk ein Buch mit einigen Dutzend Siegeln geblieben zu sein.

— In Stuttgart führte *Margarethe von Mikusch* mit Unterstützung von *Palma von Paszthory* und *Joh. Hegar* ihr Klavier-Trio in d moll (op. 5) aus dem Manuskripte zum ersten Male unter anerkennendem Beifalle vor.

— *Alexander v. Zemlinskys* „Florentinische Tragödie“ hatte bei ausgezeichneter Besetzung unter Leitung des Komponisten in Prag starken Erfolg. — *Bittners* „Höllisch Gold“ wurde freundlich aufgenommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— In *Leipzig* ist eine *Max-Reger-Gesellschaft* E. V. begründet worden, die der Allgemeinheit das Lebenswerk des verstorbenen großen Meisters erschließen will. Dies Ziel wird sie durch Musikfeste und wissenschaftliche und künstlerische Veröffentlichungen zu erreichen suchen. Persönliche Mitgliedschaft wird durch Zahlung von 500 M. oder einen Jahresbeitrag von mindestens 10 M. erworben; Körperschaften haben 1000 M. resp. 25 M. zu entrichten. Als Mitstifter der Gesellschaft gilt, wer bis zum 1. April d. J. 2000 M. eingezahlt hat. — Der Aufruf ging uns seltsamerweise erst Ende März zu, so daß eine Werbetätigkeit unsererseits zur Gewinnung von Stiftern nicht einsetzen konnte. — Gar manches Wort wäre überdies zu der gewählten Fassung des Aufrufs, zu den Mitteln, durch die die neubegründete Gesellschaft ihre Absichten verwirklichen will, zu sagen. Wir müssen es uns indessen versagen, an dieser Stelle ausführlich auf die uns aufstoßenden Fragen einzugehen. Hoffentlich erwächst der M.-R.-G. aus dem Leserkreise der N. M.-Ztg. manches Mitglied.

— In *Breslau* hat sich ein Brahms-Vokalquartett begründet: *Elisabeth Löltgen-Schulhoff, Marga Neisch, Adolf Löltgen, Martin Abendroth.* Klavier: Dr. *F. Prehlinger.*

— Aus *Dresden* wird die Gründung eines „Modernen Trios“ gemeldet: *E. Klinger* (Klavier), *Fr. Schneider* (Geige), *Artur Zenker* (Violoncello). Programm: moderne Werke einschließlich Brahms. „Modern“ also gleich Gegenwartswerke.

— Der in *Morges* am Genfer See ansässige polnische Musiker *M. H. Opienski* gründete eine *Madrigalvereinigung*, die alte a cappella-Gesänge zu pflegen gedenkt.

— Unter dem Namen *„Städt. Gesangverein Brühl“* hat sich in *Brühl* ein gemischter Chor gebildet, der während der Kriegsdauer zu wohltätigen Zwecken Oratorien- und Kammermusik-Konzerte veranstalten wird. Die Leitung liegt in Händen des Musikdirektors *Paul Kuhl* aus Köln.

— Der unter der vortrefflichen Leitung von *Grete Dessoff* stehende *Frauenchor* in Frankfurt a. M. feierte am 14. März die Feier seines 10jährigen Bestehens.

— Die Königl. Oper in *Budapest*, bekanntlich eine staatliche Einrichtung, soll zu einem Hoftheater umgestaltet werden. An der Spitze der ungarischen Hofoper wird der bisherige Intendant Graf *Nikolaus Banffy* stehen.

— Die *österreichischen Provinzbühnen* mit Ausschluß von Prag, Graz, Brünn müssen heuer schon zu *Palmarum* die Spielzeit schließen. Die Theater in den Kurorten dürfen wie bisher ihren Betrieb während des Sommers durchführen.

— Eine Büste *Wilhelm Kienzls* wurde im Opernhause seiner Heimatstadt *Graz* kürzlich feierlich enthüllt. *Julius Schuch* hielt die Festrede und übergab das vom steierischen Bildhauer *Ambrosi* geschaffene prächtige Werk der Stadt. Ein vom Dir. *Grevenberg* gesprochener Festgruß von *Hilde La Harpe* und Kienzls „Volkslied“, gesungen vom Grazer Männergesangverein, beschlossen die stimmungsreiche Feier, der die Vertreter des geistigen und künstlerischen Graz anwohnten.

— Der in *Georgenswalde* (Ostpr.) verstorbene Baurat *Heinrich Frölich* hat der Stadt *Königsberg* in Pr. die Summe von 60 000 M. mit der Bestimmung vermacht, sie zur Pflege klassischer Orchestermusik zu verwenden.

— Die 18. Tagung des *Schweizerischen Tonkünstlervereins* soll vom 9. bis 11. Juni in *Basel* stattfinden.

— In *Paris* sollte in den ersten Märztagen der Prozeß eines Erben *Donizettis* mit der „Opéra Comique“ zur Verhandlung kommen, die seit 66 Jahren Werke des Komponisten brachte, ohne je ein Aufführungsrecht erworben zu haben. Der Einfachheit halber hatte das Gericht den Fall auf die „Regimentstochter“ allein beschränkt. Die Richter erklärten die Klage für unzulässig, weil keine analogen Forderungen seitens anderer Erben gestellt worden seien.

— *Marschner über die Uraufführung des „Vampyr“.* Das Leipziger Stadtgeschichtliche Museum erwarb kürzlich auf einer Handschriftenversteigerung ein Reisetagebuch des Komponisten Heinrich Marschner, aus dem der bisher unveröffentlichte Bericht über die Uraufführung seiner Oper „Der Vampyr“ besonders interessant ist. 1826 hatte sich Marschner (zum dritten Male) mit Marianne Wohlbrück verheiratet, deren Bruder, der wohlbekannte Schauspieler

Wilhelm August Wohlbrück, ihm den Text zum „Vampyr" schrieb. Nach einer längeren Gastspielreise siedelte Marschner mit dem fast vollendeten ersten Akt seines neuen Werkes nach Leipzig über, wo ihm der damalige Leipziger Theaterdirektor Hofrat Küstner die Stellung des Orchesterleiters angeboten hatte. Im September 1827 bezog er mit seiner jungen Frau die historische Wohnung in der „Goldenen Laute" auf dem Ranstädter Steinweg, wo er die große erste Oper „Der Vampyr" beendigte. Darüber berichtet sein Tagebuch: „Im Dezember 1827 meine Oper der ‚Vampyr' beendigt. Im Anfang des Jahres Unterhandlungen mit Küstner wegen des ‚Vampyr' gepflogen.... Am 29. März 1828 wurde der ‚Vampyr' zum ersten Male gegeben. Der schönste Tag meines Lebens. Die Oper machte Furore; die Ouverture, das Trinklied und Quintett im 2. Akt da capo gerufen. Am Schlusse rief man mich jubelnd heraus. Ich dirigierte selbst. Genast als Ruthwen war vorzüglich. Hökerts, er und sie, gut. Fischer gut. Mad. Streit und Höfter weniger gut. Orchester recht brav. Am 8. April 1828 der ‚Vampyr' zum zweiten Male bei brechend vollem Hause gegeben. Größter Beifall. Ouverture rauschend beklatscht. Am Schlusse wurde ich nochmals allgemein gerufen. Genast und Mad. Devrient waren vorzüglich. Am 16. April zum 3. Mal ‚Vampyr'. Sehr voll. Ouverture applaudiert. Arie von Genast nicht. Im 2. Akt Trinklied da capo. Fischer sang andere Verse. Es wurde niemand gerufen. Bei Hofmeister erscheint der vollständige Klavierauszug. In Nr. 87 und 88 der Abendzeitung Bericht über den ‚Vampyr' ganz kurz von Fr. Gleich (lobend). Desgleichen ein Aufsatz im Tageblatt." Der große Erfolg der Leipziger Uraufführung zog nicht nur zahlreiche sofortige Annahmen in Hannover, Braunschweig, Weimar, Mannheim, Bremen nach sich, denen dann nach und nach alle großen deutschen Theater folgten, sondern fesselte Marschner auch an Leipzig, wo seine Frau von Direktor Küstner für längere Zeit engagiert wurde, nachdem sie für die erkrankte Mad. Streit in der Hauptrolle eingesprungen war. In den vier Jahren seines Leipziger Aufenthaltes schuf Marschner dann die zweite große und erfolgreiche Oper „Der Templer und die Jüdin". *F. E. Willmann.*

— *Einarmige Pianisten.* Graf *Géza Zichy*, der als junger Knabe durch einen unvorsichtigen Schuß aus der Jagdflinte den rechten Arm verlor und dann als gefeierter Pianist und Liszt-Schüler viele Jahre lang Europa durchzog, hat einen Nachfolger erhalten[1]: *Paul Witgenstein*, ein junger Wiener, dem als österreichischem Offizier in russischer Kriegsgefangenschaft der rechte Arm amputiert werden mußte, hat sich öffentlich hören lassen und einen Beifall gefunden, der nicht nur der außerordentlichen Energie galt, mit der er seine Linke — er hatte sogar inzwischen auch den linken Arm einmal gebrochen — zwang, die Funktionen beider Hände zu übernehmen. Leider stehen wir hier vor keinem Einzelfall. Man wird sich sehr ernsthaft damit zu beschäftigen haben, inwieweit der einarmige Musiker noch imstande ist, seinen Beruf auszuüben und inwieweit man diese unglückseligen Kriegsopfer fähig machen kann, ihrer Beschäftigung treu zu bleiben. Der amputierte Musiker gehört zu den tragischesten Fällen, die in diesem Krieg aufgetreten sind. Der amputierte Opernsänger — es wurde kürzlich von einem Franzosen berichtet, dem es eine ausgezeichnete Prothese ermöglicht, auch weiterhin aufzutreten — ist ein anderes Kapitel. Das Schicksal des Instrumentalisten aber ist gewiß ein weit schwierigeres. Charakteristisch für die beiden erwähnten Fälle ist, daß den beiden Pianisten der r e c h t e Arm fehlt. Im gewöhnlichen Leben durch unsere einseitige Ausbildung unentbehrlicher, ist in der Musik die Rechte die entbehrlichere Hand. Speziell beim Klavierspiel ist die Linke, die „Harmoniehand", durch die selbständige Stellung und die Spannweite des kräftigen Daumens recht wohl imstande, die Funktionen beider Hände zu übernehmen, wobei dem Daumen allein und zuweilen dem zweiten Finger die Melodieführung obliegt. Es handelt sich hier — bei allem Respekt vor der ungeheuren Energie, die dazugehört — nicht um eine neue Technik, sondern nur um eine Vervollkommnung der bisherigen. Schwieriger und soviel ich weiß, in der Oeffentlichkeit auch noch nicht dagewesen, wäre die Lage eines Pianisten, der nur die rechte Hand besitzt. Denn hier müßten die Oberstimmen von den schwächsten und abhängigsten Fingern, dem vierten und dem fünften, ausgeführt werden und das scheint nach den bisherigen Erfahrungen doch kaum möglich zu sein. Unwillkürlich denkt man dabei an Robert Schumann, der es sich in den Kopf gesetzt hatte, durch martervolle Prozeduren diese beiden Finger selbständig zu machen und es schließlich durch eine Durchtrennung der Sehnen erreichen wollte, wodurch er sie natürlich völlig lähmte. Ein rechtsarmiger Pianist müßte sich eine ganz neue Technik schaffen: nach den Wundern, die heutzutage möglich sind, darf man das gewiß nicht als ausgeschlossen bezeichnen, aber es dürften sich da doch unendliche Schwierigkeiten zeigen. Bei Prothesenvorführungen wird im Lichtbild häufig ein Geiger gezeigt, der gleichfalls die rechte Hand eingebüßt und an der Prothese den Bogen angeschraubt hat. Gehört habe ich den Mann nicht, aber es ist gewiß möglich, daß er leichte, gut liegende Kantilenen rein und deutlich hervorbringt. Zu dem einfachsten Pizzicato und Martellato ist aber wohl Voraussetzung, daß das Handgelenk völlig intakt wäre, was aber wohl nur in den seltensten Fällen zutreffen dürfte. Ein Geiger, dem die linke Hand fehlt, ist aber überhaupt nicht denkbar, es wäre denn, daß er, was in ganz seltenen Fällen auch schon da war, schon als Zweiarmiger „verkehrt" Geige gespielt, d. h. die rechte Hand als Greifhand benützt hat. Inwieweit ein Bläser mit einer Hand allein sein Instrument zu regieren vermöchte, müßte noch genauer untersucht werden. Schon existieren Musikkapellen an den meisten unserer Invalidenschulen, inwieweit aber der Musikerinvalide zu einer künstlerischen Tätigkeit wieder tauglich gemacht werden kann, das ist ein Problem, das nach ernster Beteiligung unserer zünftigen Musiker ruft. Es genügt nicht, die einzelnen, die durch eigene Energie sich ihre Kunst wiedererobert haben, als Wunder anzustaunen: vielleicht gibt es auch Möglichkeiten, andere, nicht so Starke, auf diesen Weg zu führen[1]. *L. Andro.*

— *Druckfehlerberichtigung.* Durch zu spätes Eintreffen der Korrektur sind im Aufsatze Dr. Chmels „Zum Tode Battkes" einige Druckfehler stehen geblieben. Man lese auf S. 187 Z. 4/5 Klindworth (statt Abendroth), Z. 19 v. u. Durchbildung (statt Tonbildung); auf S. 188 Z. 39 Solland (statt Jolland), Z. 11 v. u. klavierpädagogischen (statt theorie....).

* * *

Ein Lied zur Kriegsanleihe.

(Nach der bekannten Melodie.)

Wenn du z e h n t a u s e n d T a l e r hast,
So danke Gott und sei zufrieden;
Nicht allen auf dem Erdenrund
Ist dieses hohe Glück beschieden.
Geh, hol sie aus dem Kassenschrank,
Gib deinem Geld die rechte Weihe
Und zeichne bei der nächsten Bank
Die fünfprozentige K r i e g s a n l e i h e!

Wenn du bloß h u n d e r t R e i c h s m a r k hast,
Paß auf! Sonst gehn sie in die Binsen!
Leg sie so fest wie möglich an
Und gegen möglichst hohe Zinsen!
Klein fing so mancher Große an;
Aus eins wird zwei, aus zwei wird dreie —
Das Beste, was es geben kann,
Ist dies: du zeichnest K r i e g s a n l e i h e!

Und hast du k e i n e h u n d e r t M a r k,
Nur z w a n z i g — sei drum nicht verdrossen
Und suche dir zum Zeichnungszweck,
So schnell es geht, ein paar Genossen!
Mit denen trittst du Hand in Hand
Zum Zeichnen an, in einer Reihe —
Dann tatst auch du fürs Vaterland
Das Deine bei der K r i e g s a n l e i h e!

Gustav Hochstetter.



Neue Schriften über Musik.

Hanns Heeren: *Das deutsche Volkslied.* Ein Vortrag. Wolfenbüttel, Jul. Zwißler, 1916. Hübsche zusammenfassende Bemerkungen auf Grund der vorhandenen Literatur.

Niederrheinisches Liederblatt. Mit Unterstützung von Karl Doetsch und Hermann Ziegler im Gau Rheinland des Wandervogel herausgegeben von *Hanns Heeren.* Buch-

[1] Dies ist durchaus nicht der erste Nachfolger; wir erinnern uns bereits einige Konzerte einarmiger Pianisten in dieser Kriegszeit gehört zu haben. Die Schriftleitung.

[1] Soviel wir wissen, hat als erster Graf Zichy sich um die planmäßige Arbeit an der Ausbildung einarmiger Kriegsinvaliden auf einem seiner Schlösser in Ungarn bemüht. Die ganze Frage wird in den Tageszeitungen öfter angeschnitten. Sollten diese Zeilen den zuständigen Stellen, denen in erster Reihe die Bearbeitung der Frage vorliegt, zugehen, so wären wir für sachdienliche Mitteilungen dankbar. Die Schriftleitung der N. M.-Ztg.

schmuck von W. Geißler, Düsseldorf, 1917. Julius Zwißler, Wolfenbüttel. M. 0,80. — Die Liederblätter der Wandervögel sind die kleinen Brüder des berühmten „Zupfgeigenhansl". In den Liederblättern haben die Gaue und Gruppen zusammengetragen was sie auf den Fahrten in der Heimat fanden. Zuerst kamen die Gießener, es folgten Jugenheim, München, die Mark, Thüringen, Westfalen und andere. Das „*Niederrheinische Liederblatt*" enthält einen reichen Schatz schöner teilweise wenig bekannter, nirgends veröffentlichter alter Weisen, die am Niederrhein und im Bergischen Land gesungen werden. Kauft die hübsch ausgestattete Sammlung, ihr frohen Burschen und Mädel, daß der Schatz unserer Volkslieder in immer weitere Kreise dringe. Ihr wißt ja, er verdient es.

Hilde Hagen: *Wilhelm Kienzl.* Festschrift zu des Meisters 60. Geburtstage. Graz, Wien, Leipzig, Leuschner & Lubensky, 1917. Allerlei liebe und gute Worte und Töne zu Kienzls Festtag, die jeder Freund des Meisters gerne lesen wird.

Maria Lamm-Natannsen: *Die Entwicklung der pianistischen Anschlagskunst.* C. H. Jatho, Berlin. Die Einleitung behandelt das Klavier und seine Vorläufer auf 3⅓ Seiten. Die „Klavierliteratur" von William Byrd bis zu E. Bossi wird auf 5 Seiten abgetan, wobei wir die Einzelheiten erfahren, daß Byrd ins „Subtile" ging, „Volkslieder" komponierte, Bull ins Große ging, Beethovens Werke „Ewigkeitswert" haben und was dergleichen mehr ist. Dann kommen die „Schulen und Virtuosen" dran und im 4. Abschnitt „die Anschlagskunst". Hier ist die Verfasserin zu Hause. Sie widmet den nächsten Abschnitt ihrer Arbeit dem Leben und der Pädagogik ihrer Lehrerin *Marie Jaëll.* Um dieses Abschnittes willen sei die Arbeit empfohlen, die im Anhange vortreffliche Abbildungen älterer und neuerer Klavier- und Orgelwerke bringt. *W. N.*

Alte und neue Lieder mit Bildern und Weisen. 1.—4. Heft. Leipzig, im Inselverlag. Die Stadt Frankfurt a. M. hat dem Kaiser bei seinem Regierungsjubiläum Mittel zur Verfügung gestellt, aus denen die Förderung des deutschen Volksliedes erfolgen sollte. Eine Frucht dieser dankenswerten Bestrebung ist die vorliegende Sammlung, die im Auftrage des Verbandes deutscher Vereine für Volkskunde von J. Bolte, M. Friedländer, J. Meier, Fr. Panzner und M. Roediger herausgegeben wurde. Eine liebe und schöne Gabe für das deutsche Volk. Auf jedem Blatt grüßen uns die längst vertrauten Weisen, denen sich Bilder Ludwig Richters, Otto Ubbelohdes, L. v. Kalckreuths und Max Slevogts gesellen. Papier und Druck sind vortrefflich. Das ist so recht eine Sammlung fürs Haus, an der man auch Heranwachsende in den Gefühlsreichtum des deutschen volksliedartigen Gesanges einführen kann. Der 2- und 3stimmige Satz der Lieder ist gut.

Max Friedländer: *Goethe und die Musik.* Sonderabdruck aus Bd. 3 der Goethe-Gesellschaft. Weimar, Verlag der G.-G. Kommission beim Inselverlag Leipzig, 1916. Wir haben seinerzeit einen ausführlichen Bericht über den gedankenreichen und formvollendeten Vortrag Max Friedländers gebracht und machen deshalb hier nur kurz auf die Sonderausgabe aufmerksam, deren Erwerb wir unseren Lesern dringend empfehlen.

Gedichte von Goethe in Kompositionen: 2. Bd. Herausgegeben von Max Friedländer. Weimar, Verlag der Goethe-Gesellschaft, 1916. Dieser höchst wertvolle und mit liebevoller Sorgfalt hergestellte Band bietet 90 Lieder Goethes von B. Th. Breitkopf, den bekannten Musikfreunden des Dichters, Beethoven, Schubert, Loewe, Berlioz, Wagner, Liszt u. a. bis zu Rich. Strauß. Der Abdruck wird begleitet von Friedländers erläuternden Anmerkungen, die überall den kenntnisreichen, gewissenhaften Historiker und feinfühligen ästhetischen Bewerter verraten. *W. Nagel.*

Neu-Ausgaben.

Franz Liszt, Ausgewählte Klavierwerke. Herausgegeben von *Eugen d'Albert.* Berlin, Ed. Bote & G. Bock. Die von d'Albert mit geübten Spielern genügender Bezeichnung herausgegebene und mit gelegentlichen Anmerkungen versehene Ausgabe einer Auswahl von Originalkompositionen und Bearbeitungen Liszts umfaßt die 1. und 2. Ballade, 5 der Etüden in fortschreitender Schwierigkeit, die große Etüde in Des dur, „Waldesrauschen" und „Gnomenreigen", den Impromptu-Walzer, die beiden bekannten Legenden, Liebesträume, 2 Polonäsen, die Sonate in h moll, die Tröstungen, 9 Stücke aus dem 1. Buche der Wanderjahre, 7 aus dem 2. Buche u. a. m. Unter den Bearbeitungen finden wir die g moll-Phantasie, Fuge Bachs, Faust-Walzer, Campanella, Schubert- und Schumann-Lieder, Wagner-Uebertragungen usw. Druck, Ausstattung und Papier sind vorzüglich, der Preis sehr mäßig, der „Gnomenreigen" mit 10 Musikseiten kostet z. B. 1 M. Wer keine der großen Ausgaben erwerben will, findet in der Bote & Bockschen Sammlung eine ebenso korrekte wie vornehm ausgestattete Auswahl der bekanntesten Klavierwerke Liszts.

Franz Liszt, Werke für Klavier zu 2 Händen. Herausgegeben von *Emil Sauer.* Bd. V und VI (Originalkompositionen à 2 M. 50 Pf.). Bd. XI (Werke mit Orchester[-Bearbeitung] 4 M.). C. F. Peters, Leipzig. Zu dieser in der allbekannten und geschätzten Peters-Ausgabe erschienenen Ausgabe der Originalkompositionen hat Dr. W. Niemann ein Vorwort geschrieben, das in deutscher, französischer und englischer Sprache die Hauptstationen in Liszts Lebensbahn berührt, dem edlen Menschen gerecht wird und seine Bedeutung als ausübender und schaffender Künstler in schönes Licht rückt. Wer sich freilich über Liszts Stil eingehend unterrichten will, wird nicht ganz auf seine Rechnung kommen. Doch das ist am Ende ja nicht der Zweck solcher Vorreden, die nur allgemeine Züge hervorkehren und in das Wesen eines Meisters andeutend einführen wollen. Die Peters-Ausgabe sieht folgende Einteilung der Werke Liszts in 12 Bänden vor: Bd. 1 und 2: Ungarische Rhapsodien; Bd. 3 und 4: Etüden; Bd. 5 und 6: Originalkompositionen — in Auswahl —; Bd. 7 und 8: Bearbeitungen aus Opern; Bd. 9: Liederbearbeitungen; Bd. 10: Bearbeitungen (Soirées de Vienne, Bach, 6 Präludien und Fugen, Präludium und Fuge über BACH, Weinen und Klagen, Orgelphantasie und Fuge, Rossini, Soirées Nr. 2 und 9); Bd. XI: Konzerte und andere Werke mit Orchester; Bd. 12: Supplement. Auch Sauers Ausgaben sind mit gelegentlich Anmerkungen beigegeben. Aus ihnen ergibt sich, daß der Herausgeber die Handschriften Liszts eingesehen hat. In welchem Umfange das freilich geschehen ist, wird uns nicht verraten. Daß dies Uebersehen bedauerlich ist, braucht kaum besonders betont zu werden. Noch eine weitere Bemerkung: Wenn in der Ausgabe der „Totentanz" durch eine kurze sachliche Einführung dem Verständnisse mit Recht nähergebracht wird, so ist nicht einzusehen, weshalb anderen Werken eine solche Einleitung vorenthalten wurde. — Auch diese Ausgabe empfiehlt sich im Grunde genommen von selbst. *W. N.*

Neue Violin- und Cellokompositionen.

Felix Draeseke: Adagio, eingerichtet für Violine und Klavier von Hans Benda. (Berlin, Jatho.) Eine Komposition, die den Geiger durch die glänzende, nahezu virtuose Behandlung der Solostimmen, den Musiker durch die gediegene Satzweise und die vornehme Melodik besticht, der aber eine gewisse Langatmigkeit nicht abgesprochen werden kann.

Fr. Zierau: Largo für Violine, Violoncell und Orgel oder Harmonium. (Frankfurt-Oder, G. Bratfisch.) Eine zartreligiöse Stimmung liegt über der zum Vortrag in Kirchenkonzerten sehr geeigneten Komposition.

Fürst N. G. Dulow: Spiccato- und Staccato-Studien für Violine, zwei Teile. (Leipzig, J. H. Zimmermann.) Eine Zusammenstellung aus bekannten Studienwerken mehr nach äußeren Gesichtspunkten denn nach innerer Folgerichtigkeit geordnet. Erschöpfender behandelt sind die Staccato-Uebungen; in der Aufstellung liegt tatsächlich System und der Schüler kann durch Einhalten der Reihenfolge Erfolge erzielen. Hingegen die Spiccato-Uebungen weisen bedeutende Lücken auf. Es sind einige Möglichkeiten für die Anwendung des Spiccato-Striches beispielsweise gezeigt, — ein allmähliches Fortschreiten in der Erlernung der schwierigen Strichart darf durch das Ueben der Dulowschen Studien nicht erwartet werden. Trotzdem sind die Hefte aus Bequemlichkeitsgründen nützlich: man hat das Material eines speziellen Faches in einem Band.

Oskar Brückner: Konzert (in einem Satz) für Violoncell mit Orchester- oder Pianofortebegleitung, op. 59. (Offenbach a. M., André.) Von einer Bereicherung der Cello-Literatur durch dieses Werk kann nur insofern die Rede sein, als dem Spieler Gelegenheit geboten wird, in technischer Beziehung viel zu lernen, oder seine Fertigkeit und Beherrschung des Instruments in vorteilhaftem Lichte zu zeigen. Da gibt's schmelzende Cello-Kantilenen, Oktavenpassagen, Arpeggien, all die Dinge, die zu einem richtigen Konzert gehören. Auch ist der Orchesterpart gewandt und klangvoll geschrieben. Irgendwelche originelle Züge trägt die Musik nicht. *M. Schw.*

Zur gefl. Beachtung! **Obwohl in allen Zeitungen u. Zeitschriften mehrfach auf die Einschränkungen hingewiesen wurde, denen der Bahn- und Postverkehr in diesen Zeiten unterliegt, gelangen an uns fortgesetzt Klagen wegen verspäteten Eintreffens einzelner Hefte. Wir können aber versichern, daß diese nach wie vor mit gewohnter Pünktlichkeit zur Ausgabe gelangen und Verzögerungen in der Zustellung lediglich durch Störungen im Bahnversand verschuldet werden. Wir bitten daher unsere verehrl. Leser, sich vor jeder Reklamation die Frage vorzulegen, ob sie nicht im Interesse der ohnehin überlasteten Post unterbleiben könnte.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Sechste Kriegsanleihe.

5 % Deutsche Reichsanleihe.

4½ % Deutsche Reichsschatzanweisungen, auslosbar mit 110 % bis 120 %.

Zur Bestreitung der durch den Krieg erwachsenen Ausgaben werden weitere 5 % Schuldverschreibungen des Reichs und 4½ % Reichsschatzanweisungen hiermit zur öffentlichen Zeichnung aufgelegt.

Das Reich darf die Schuldverschreibungen frühestens zum 1. Oktober 1924 kündigen und kann daher auch ihren Zinsfuss vorher nicht herabsetzen. Sollte das Reich nach diesem Zeitpunkt eine Ermässigung des Zinsfusses beabsichtigen, so muss es die Schuldverschreibungen kündigen und den Inhabern die Rückzahlung zum vollen Nennwert anbieten. Das gleiche gilt auch hinsichtlich der früheren Anleihen. Die Inhaber können über die Schuldverschreibungen und Schatzanweisungen wie über jedes andere Wertpapier jederzeit (durch Verkauf, Verpfändung usw.) verfügen.

Die Bestimmungen über die Schuldverschreibungen finden auf die Schuldbuchforderungen entsprechende Anwendung.

Bedingungen.

1. Annahmestellen.

Zeichnungsstelle ist die Reichsbank. Zeichnungen werden

von Donnerstag, den 15. März, bis Montag, den 16. April 1917, mittags 1 Uhr

bei dem Kontor der Reichshauptbank für Wertpapiere in Berlin (Postscheckkonto Berlin Nr. 99) und bei allen Zweiganstalten der Reichsbank mit Kasseneinrichtung entgegengenommen. Die Zeichnungen können auch durch Vermittlung der Königlichen Seehandlung (Preussischen Staatsbank), der Preussischen Centralgenossenschaftskasse in Berlin, der Königlichen Hauptbank in Nürnberg und ihrer Zweiganstalten, sowie sämtlicher Banken, Bankiers und ihrer Filialen, sämtlicher öffentlichen Sparkassen und ihrer Verbände, jeder Lebensversicherungsgesellschaft, jeder Kreditgenossenschaft und jeder Postanstalt erfolgen. Wegen der Postzeichnungen siehe Ziff. 7.

Zeichnungsscheine sind bei allen vorgenannten Stellen zu haben. Die Zeichnungen können aber auch ohne Verwendung von Zeichnungsscheinen brieflich erfolgen.

2. Einteilung. Zinsenlauf.

Die Schuldverschreibungen sind in Stücken zu 20 000, 10 000, 5000, 2000, 1000, 500, 200 und 100 ℳ mit Zinsscheinen, zahlbar am 2. Januar und 1. Juli jedes Jahres, ausgefertigt. Der Zinsenlauf beginnt am 1. Juli 1917, der erste Zinsschein ist am 2. Januar 1918 fällig.

Die Schatzanweisungen sind in Gruppen eingeteilt und in Stücken zu 20 000, 10 000, 5000, 2000 und 1000 ℳ mit dem gleichen Zinsenlauf und den gleichen Zinsterminen wie die Schuldverschreibungen ausgefertigt. Welcher Gruppe die einzelne Schatzanweisung angehört, ist aus ihrem Text ersichtlich.

3. Einlösung der Schatzanweisungen.

Die Schatzanweisungen werden zur Einlösung in Gruppen im Januar und Juli jedes Jahres, erstmals im Januar 1918, ausgelost und an dem auf die Auslosung folgenden 1. Juli oder 2. Januar mit 110 ℳ für je 100 ℳ Nennwert zurückgezahlt. Es werden jeweils so viele Gruppen ausgelost, als dies dem planmässig zu tilgenden Betrage von Schatzanweisungen entspricht.

Die nicht ausgelosten Schatzanweisungen sind seitens des Reichs bis zum 1. Juli 1927 unkündbar. Frühestens auf diesen Zeitpunkt ist das Reich berechtigt, sie zur Rückzahlung zum Nennwert zu kündigen, jedoch dürfen die Inhaber alsdann statt der Barrückzahlung 4%ige, bei der ferneren Auslosung mit 115 ℳ für je 100 ℳ Nennwert rückzahlbare, im übrigen den gleichen Tilgungsbedingungen unterliegende Schatzanweisungen fordern. Frühestens 10 Jahre nach der ersten Kündigung ist das Reich wieder berechtigt, die dann noch unverlosten Schatzanweisungen zur Rückzahlung zum Nennwert zu kündigen, jedoch dürfen alsdann die Inhaber statt der Barzahlung 3½ %ige mit 120 ℳ für je 100 ℳ Nennwert rückzahlbare, im übrigen den gleichen Tilgungsbedingungen unterliegende Schatzanweisungen fordern. Eine weitere Kündigung ist nicht zulässig. Die Kündigungen müssen spätestens sechs Monate vor der Rückzahlung und dürfen nur auf einen Zinstermin erfolgen.

Für die Verzinsung der Schatzanweisungen und ihre Tilgung durch Auslosung werden jährlich 5% vom Nennwert ihres ursprünglichen Betrages aufgewendet. Die ersparten Zinsen von den ausgelosten Schatzanweisungen werden zur Einlösung mitverwendet. Die auf Grund der Kündigungen vom Reiche zum Nennwert zurückgezahlten Schatzanweisungen nehmen für Rechnung des Reichs weiterhin an der Verzinsung und Auslosung teil.

Am 1. Juli 1967 werden die bis dahin etwa nicht ausgelosten Schatzanweisungen mit dem alsdann für die Rückzahlung der ausgelosten Schatzanweisungen massgebenden Betrage (110 %, 115 % oder 120 %) zurückgezahlt.

4. Zeichnungspreis.

Der Zeichnungspreis beträgt:

für die 5% Reichsanleihe, wenn Stücke verlangt werden . . . 98,— ℳ,

„ „ 5% „ wenn Eintragung in das Reichsschuldbuch mit Sperre bis zum 15. April 1918 beantragt wird . . . . . 97,80 „

„ „ 4½% Reichsschatzanweisungen . . . 98,— „

für je 100 ℳ Nennwert unter Verrechnung der üblichen Stückzinsen.

5. Zuteilung. Stückelung.

Die Zuteilung findet tunlichst bald nach dem Zeichnungsschluss statt. Die bis zur Zuteilung schon bezahlten Beträge gelten als voll zugeteilt. Im übrigen entscheidet die Zeichnungsstelle über die Höhe der Zuteilung. Besondere Wünsche wegen der Stückelung sind in dem dafür vorgesehenen Raum auf der Vorderseite des Zeichnungsscheines anzugeben. Werden derartige Wünsche nicht zum Ausdruck gebracht, so wird die Stückelung von den Vermittlungsstellen nach ihrem

Ermessen vorgenommen. Späteren Anträgen auf Abänderung der Stückelung kann nicht stattgegeben werden[1].

Zu allen Schatzanweisungen sowohl wie zu den Stücken der Reichsanleihe von 1000 ℳ und mehr werden auf Antrag vom Reichsbank-Direktorium ausgestellte Zwischenscheine ausgegeben, über deren Umtausch in endgültige Stücke das Erforderliche später öffentlich bekanntgemacht wird. Die Stücke unter 1000 ℳ, zu denen Zwischenscheine nicht vorgesehen sind, werden mit möglichster Beschleunigung fertiggestellt und voraussichtlich im September d. J. ausgegeben werden.

6. Einzahlungen.

Die Zeichner können die gezeichneten Beträge vom 31. März d. J. an voll bezahlen. Die Verzinsung etwa schon vor diesem Tage bezahlter Beträge erfolgt gleichfalls erst vom 31. März ab.

Die Zeichner sind verpflichtet:

30 % des zugeteilten Betrages spätestens am 27. April d. J.,
20 % „ „ „ „ „ 24. Mai „ „
25 % „ „ „ „ „ 21. Juni „ „
25 % „ „ „ „ „ 18. Juli „ „

zu bezahlen. Frühere Teilzahlungen sind zulässig, jedoch nur in runden durch 100 teilbaren Beträgen des Nennwerts. Auch auf die kleinen Zeichnungen sind Teilzahlungen jederzeit, indes nur in runden durch 100 teilbaren Beträgen des Nennwerts gestattet; doch braucht die Zahlung erst geleistet zu werden, wenn die Summe der fällig gewordenen Teilbeträge wenigstens 100 ℳ ergibt.

Die Zahlung hat bei derselben Stelle zu erfolgen, bei der die Zeichnung angemeldet worden ist.

Die im Laufe befindlichen unverzinslichen Schatzscheine des Reichs werden — unter Abzug von 5 % Diskont vom Zahlungstage, frühestens aber vom 31. März ab, bis zum Tage ihrer Fälligkeit — in Zahlung genommen.

7. Postzeichnungen.

Die Postanstalten nehmen nur Zeichnungen auf die 5 % Reichsanleihe entgegen. Auf diese Zeichnungen kann die Vollzahlung am 31. März, sie muss aber spätestens am 27. April geleistet werden. Auf bis zum 31. März geleistete Vollzahlungen werden Zinsen für 90 Tage, auf alle anderen Vollzahlungen bis zum 27. April, auch wenn sie vor diesem Tage geleistet werden, Zinsen für 63 Tage vergütet.

8. Umtausch.

Den Zeichnern neuer 4½ % Schatzanweisungen ist es gestattet, daneben Schuldverschreibungen und Schatzanweisungen der früheren Kriegsanleihen in neue 4½ % Schatzanweisungen umzutauschen, jedoch kann jeder Zeichner höchstens doppelt so viel alte Anleihen (nach dem Nennwert) zum Umtausch anmelden, wie er neue Schatzanweisungen gezeichnet hat. Die Umtauschanträge sind innerhalb der Zeichnungsfrist bei derjenigen Zeichnungs- oder Vermittelungsstelle, bei der die Schatzanweisungen gezeichnet worden sind, zu stellen. Die alten Stücke sind bis zum 24. Mai 1917 bei der genannten Stelle einzureichen. Die Einreicher der Umtauschstücke erhalten zunächst Zwischenscheine zu den neuen Schatzanweisungen.

Die 5 % Schuldverschreibungen aller vorangegangenen Kriegsanleihen werden ohne Aufgeld gegen die neuen Schatzanweisungen umgetauscht. Die Einlieferer von 5 % Schatzanweisungen der ersten Kriegsanleihe erhalten eine Vergütung von ℳ 1,50, die Einlieferer von 5 % Schatzanweisungen der zweiten Kriegsanleihe eine Vergütung von ℳ 0,50 für je 100 ℳ Nennwert. Die Einlieferer von 4½ % Schatzanweisungen der vierten und fünften Kriegsanleihe haben ℳ 3,— für je 100 ℳ Nennwert zuzuzahlen.

Die mit Januar/Juli-Zinsen ausgestatteten Stücke sind mit Zinsscheinen, die am 2. Januar 1918 fällig sind, die mit April/Oktober-Zinsen ausgestatteten Stücke mit Zinsscheinen, die am 1. Oktober 1917 fällig sind, einzureichen. Der Umtausch erfolgt mit Wirkung vom 1. Juli 1917, so dass die Einlieferer von April/Oktober-Stücken auf ihre alten Anleihen Stückzinsen für ¼ Jahr vergütet erhalten.

Sollen Schuldbuchforderungen zum Umtausch verwendet werden, so ist zuvor ein Antrag auf Ausreichung von Schuldverschreibungen an die Reichsschuldenverwaltung (Berlin SW 68, Oranienstrasse 92/94) zu richten. Der Antrag muss einen auf den Umtausch hinweisenden Vermerk enthalten und spätestens bis zum 20. April d. J. bei der Reichsschuldenverwaltung eingehen. Daraufhin werden Schuldverschreibungen, die nur für den Umtausch in Reichsschatzanweisungen geeignet sind, ohne Zinsscheinbogen ausgereicht. Für die Ausreichung werden Gebühren nicht erhoben. Eine Zeichnungssperre steht dem Umtausch nicht entgegen. Die Schuldverschreibungen sind bis zum 24. Mai 1917 bei den in Abs. 1 genannten Zeichnungs- oder Vermittlungsstellen einzureichen.

[1] Die zugeteilten Stücke sämtlicher Kriegsanleihen werden auf Antrag der Zeichner von dem Kontor der Reichshauptbank für Wertpapiere in Berlin nach Massgabe seiner für die Niederlegung geltenden Bedingungen bis zum 1. Oktober 1919 vollständig kostenfrei aufbewahrt und verwaltet. Eine Sperre wird durch diese Niederlegung nicht bedingt; der Zeichner kann sein Depot jederzeit — auch vor Ablauf dieser Frist — zurücknehmen. Die von dem Kontor für Wertpapiere ausgefertigten Depotscheine werden von den Darlehnskassen wie die Wertpapiere selbst beliehen.

Berlin, im März 1917.

Reichsbank-Direktorium.

Havenstein. v. Grimm.

Besprechungen.

Neue Bücher.

Richard Tanner: J. D. Heinichen als dramatischer Komponist. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper. (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916.) Tanner hat mit dieser schätzbaren Arbeit die biographische Studie von Seibel über den Verfasser der seinerzeit viel benutzten großen Generalbaßschule (1711) nicht unwesentlich erweitert und zum ersten Male ausführlich über den bislang wenig bekannten Komponisten geschrieben. Er legt seinen Darlegungen die im Beginne des 18. Jahrhunderts viel erörterte Affektenlehre zugrunde und sucht Heinichens Kompositionstechnik aus ihr heraus zu erklären. Heinichen brachte dem Theaterstil, der der Skala der Affekte besonders günstig ist, ein reiches Interesse entgegen, ein so reiches, daß seine daraus folgenden Angriffe gegen ungenannte Komponisten anderer Art von Musik Anstoß erregten. Wir können den Ausführungen Tanners hier nicht Punkt für Punkt folgen. Ob der Leser des fleißig und mit gründlicher Sorgfalt gearbeiteten Buches aber nach Prüfung der Auszüge aus Heinichens Werken zu der Ueberzeugung kommen wird, daß Heinichen mehr als ein tüchtiger Kunsthandwerker gewesen, das möchte ich bezweifeln. Auf jeden Fall verdient Tanners Arbeit die Beachtung der Historiker. Auch hat die ganze Frage, von der sie ihren Ausgang nimmt, ob sich eine von der Natur versagte leichte Erfindungsgabe auf intellektuellem Wege ersetzen lasse, für die Gegenwart wieder eine besondere Bedeutung gewonnen, wenigstens für die Anhänger der Richtung der Tonkunst, in der Intellektualismus Trumpf ist.

Ernst Isler: Max Reger. (150. Neujahrsblatt der Allg. Musikgesellschaft in Zürich auf das Jahr 1917. Zürich, Orell Füssli.) Eine mit viel Liebe zu Regers Kunst und mit großer Sachkenntnis gut geschriebene Studie, die sich auch mit dem Verhältnisse des Meisters zur Schweiz beschäftigt. Isler ist einer der energischesten Vorkämpfer für Regers Kunst.

Arthur Kiessling: Richard Wagner und die Romantik. (Xenien-Verlag, Leipzig, 1916.) Dies Buch mußte einmal geschrieben werden. Dem Eingeweihten bringt es zwar nicht auf jeder Seite etwas Neues, aber in der planmäßigen Ausnutzung des Stoffes ist es ebenso erschöpfend wie übersichtlich und somit für den Wagner-Forscher nicht zu entbehren. Ich rate dringend, es gründlich zu lesen. Das ist freilich nicht immer ganz leicht, vor allem auch deshalb, weil *Kiessling* leider an einer starken Fremdwörtersucht leidet. Vielleicht gibt sich die Gelegenheit, an einer anderen Stelle der „N. M.-Ztg." nochmals auf die 136 Seiten umfassende, höchst gewissenhafte Arbeit zurückzukommen.

Die Orgel in der Stadthalle zu Hannover. Erbaut von Ad. Hammer i. Fa. Furtwängler & Hammer in Hannover, erklärt von Prof. *Arthur Egidi*. (Verlag Melodie, Berlin.) Eine Gelegenheitsschrift, die den beteiligten Kreisen empfohlen sei.

Otto Mensendieck: Vom Ring des Nibelungen zum Parsifal. Zwei Kriegsvorträge zur Kennzeichnung der Bedeutung Richard Wagners für die sittlichen Aufgaben der Gegenwart. (Breitkopf & Härtel, Leipzig, 1916.) Mit viel ehrlicher Begeisterung gefertigte Studien, die ihre Aufgabe gut erfüllen. Eine knappere Fassung wäre freilich hier und da zu wünschen. Ich empfehle die Vorträge insbesondere auch dem Laienpublikum, womit nicht gesagt sein soll, daß sie sich nicht auch zum Studium für Musiker eigneten. *W. Nagel.*

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 24. März. Ausgabe dieses Heftes am 5. April, des nächsten Heftes am 19. April.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 14

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch. und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Das Deutsche Musikleben oder Ideal, Geldmacht und Persönlichkeit.

Eine zwanglose Unterhaltung.

Die Quelle des Fortschritts in der Geschichte ist der einzelne Mensch.
Paul de Lagarde.

Personen:

Max, ein Maler in mittleren Jahren
Ludwig, ein junger Dichter } Freunde.
Paul, ein alter Musiker
Resl, ein Modell.
Abdul-Melek, ein großer schwarzer Kater.

Ort: München.
Zeit: Die Gegenwart.

* * *

Gegen Abend. Maxens Werkstatt: behaglich, doch ohne Luxus eingerichteter Wohnraum. Viel Blumen, mattfarbige Teppiche. Von der Decke hängen Ampeln mit üppig entwickelten Schlingpflanzen herab; darin versteckt Glühlampen, die ein mildes, gedämpftes Licht verbreiten. Am Hauptfenster ein Blüthner-Flügel; auf ihm die Bilder von Bismarck, Hindenburg, Tirpitz nach Art eines Triptychons gerahmt. In einer erhöhten Seitennische ein Harmonium; darüber eine gute Kopie der Darmstädter Holbein-Madonna. Max und Ludwig vor einem Teetisch. Paul hat soeben den Vortrag einer Orgelfuge Bachs beendet und gesellt sich zu den Freunden.

Paul. Das ist Unsterblichkeitsmusik: Vergangenheit, Gegenwart, Unendlichkeit in Einem. Das ist höchstes Glück, Lebensinhalt für vom Schicksal mündig Gesprochene, Schönheit für Männer! Glaubt Ihr wirklich, daß dem Meister, als er Derartiges schuf, irgendwelche Zuhörerschaft im Sinne lag? Was kümmert uns da ein ehrenfestes Altleipziger Kollegium, was das gescheckte Harlekinspublikum von heute, was die Idee einer aus dem Dämmer der Ferne auftauchenden, allumfassenden, seelisch mittätig empfangenden Kunstgemeinde? — Bach hat gesprochen. Nun wollen wir bescheidentlich unsere Gedanken austauschen. Acht Wochen widmete jeder von uns Bekkers „Deutschem Musikleben",[1] still für sich mit dem gestellten Problem ringend. Nichts weniger als leichteingängliche Kost, fürwahr! Doch nachgerade wird sich der Eindruck in uns abgeklärt haben. Unser Benjamin Ludwig soll zuerst reden. Wie spiegelt sich in der Jugend, die die Zukunft hat, Bekkers Idealbild eines Musikstaates, in dem der von allem ihm aufgenötigten, von allem selbstgewählten Zwang befreite Musiker, die nicht mehr genießerisch müßigen sondern am Nachschaffen mitbauenden Aufnehmenden und der diese wie jenen zur Erkenntnis ihrer Zusammengehörigkeit leitende Berufskritiker sich zu einer unlöslichen Einheit ineinanderschließen? Wasmaßen sich ja, nach den Ausführungen des streitfrohen, reformfreudigen Wegbahners, erst durch die klangliche Darstellung eines Tonstückes vor dem Kollektivwesen „Gesellschaft" und in der so hergestellten Verbindung zwischen Musik und Hörern die richtig verstandene „Form" ausbilde?

Ludwig. Anfangs glaubt' ich, Bekker wäre ordentlicher Universitätsprofessor — was ihm auf alle Fälle blühen wird —, oder, richtiger, ein glänzender, vielbeschäftigter Advokat, der auch an der neugegründeten alma mater rothschildiensis Vorlesungen über Kunst hielte; insgleichen ein ausgezeichneter nachschöpferischer Musiker. Als ich mit seinem Buch zu Ende war, wußt' ich's besser. Er ist mein hoch über mir stehender Kollege, ein Dichter. Freilich, besonderer Art. Er hat — wie kleid' ich's nur in Worte? — den Rausch der großen Dialektik.

Paul. Donnerwetter! Du bist heute wieder einmal stark in Paradoxen!

Ludwig. Paradoxe sind Appetitanreger für Geisteshungrige. Also: Bekker erscheint mir als Dichter, obwohl er wenig Naivetät hat. Ja doch, er ist Philosoph — und alle Philosophen, die uns ein einheitlich gerundetes System schenken, sind Dichter, auch wenn sie nicht die Gabe der Bilderprägung besitzen wie Schopenhauer und den sich einschmeichelnden, abwechselungsreichen Rhythmus der gehobenen Sprache wie Nietzsche. Bekker erzeugte einen wundervollen Gedanken und spann aus ihm, als guter Deutscher von außergewöhnlichen Fähigkeiten, ein schöngefügtes, faltenloses System heraus. Ein Dichter, als Kind der letzten Jahrhundertwende kräftig mit sozialem Oel gesalbt. Dazu ein Stück Politiker mit der starken, vorwärtsdrängenden Ehrlichkeit des Zielbekennens derer, die keine Begabungslücken durch Redensarten zu verschminken brauchen. Also Bismarck-Schüler. Einer, der schrieb, Niemandem zu Gefallen, Niemandem zu Verdruß, sondern vor allem, um sich klar zu werden. Dem man zutraut, in Zeit und Weile frank und frisch

[1] *Paul Bekker*, Das Deutsche Musikleben. Schuster & Loeffler in Berlin, 1916.

zu bekennen: ich hab' mich wieder einmal überwunden! — und der damit auf einer höheren Entwicklungsstufe seines Könnens angelangt wäre.

Paul. Du deutest an, dem Werke komme als entschieden hervortretendem Merkzeichen im Werdegang von Bekkers Persönlichkeit noch mehr Bedeutung zu wie als begrüßenswertem Klärungsfaktor im trüben Durcheinander des heutigen Kunstlebens? Und Bekker würde es, ungeachtet der Wirkung, die wir von der Schrift in der breiteren Oeffentlichkeit erhoffen, nach zehn, vielleicht schon nach fünf Jahren als erledigt betrachten?

Max. Etwas Aehnliches meint Ludwig zweifellos. Auch ich habe das Gefühl, als ob hier eine ethische, gar nicht hoch genug einzuschätzende Bekenntnisschrift vor uns läge. Bekkers „Beethoven" zeigte ein Talent mit aufsprühenden Geniefunken; sein „Deutsches Musikleben" zeigt Charakter.

Ludwig. Hört, hört! Ein Charakter unter den Musikern der Gegenwart! — Entschuldige, liebster Paul!

Paul. Ich würde das freundlicher ausdrücken: die Musiker der Gegenwart sind daran, den Charakter in Vierteltöne zu zerlegen. — Bitte Max, weiter im Text!

Max. Endlich wieder einer, der sich nicht mit „wohl", „beinahe", „kaum", „vielleicht" um Klippen und Untiefen herumschlängelt, vielmehr den Mut zu einem dem Leser wie eine Kugel in den Leib fahrenden „Ja" und „Nein" hat, der lieber eines Irrtums geziehen sein als sich mit Verschleierungen ein Ausweichtürchen sichern will. Ein Furchtloser, ein Unbedingter. Da tut man den tiefen Atemzug des Entlasteten, da dankt man! (Er stampft fest mit dem Fuße auf; Abdul-Melek erschrickt und miaut kläglich.) Ruhig, Philister!

Ludwig (lachend). Oho!

Max. Du kennst die Menschen besser wie die Tiere — es gehört viel weniger dazu. Die Katze ist keineswegs die Verkörperung der Falschheit — Tartufferie will Denkenkönnen —; sie ist ganz einfach das typische Philistervieh — freßgierig, kleinlich, schleicherisch, unproduktiv außer im Geschlechtlichen, lüstern, doch mit ewigem Sichputzen sorglich auf Wahrung der Respektabilität bedacht. Der Hund sieht Dir ins Gesicht, wenn Du mit erhobenem Ton redest; die Katze läuft weg. Unser Publikum ist eine Katzen-Genossenschaft, eine Heerde zungenbeleckter Schwanzringler...

Paul. Ruhig, Donner, rolle wo's taugt!

Max. Mein Zorn ist doch nur ausbrechende Freude! Sagtest Du nicht, Du hättest letzthin eine Photographie Bekkers erhalten?

Paul (ein Lichtbild aus einer Mappe herausziehend). Hier!

Max. Was tausend, in Feldgrau! Dann hat er solch ein Buch draußen geschrieben?

Paul. Allerdings.

Max. Vermutlich unter Entbehrungen, ein Notdach über dem Schädel, eh und je einschlagender Granaten gewärtig. Das kann nur ein Preuß', der sich von Jugend auf zur strammen Arbeit in allen Lebenslagen disziplinierte. — Sieh, sieh, Ludwig hat recht. Die gestreckte lange Nase gehört dem Advokaten zu, die klare, fein modellierte Stirn dem Philosophen. Aber in den Augen wohnt die liebe Verträumtheit des Dichters. Ich möcht' ihn kennen lernen!

Paul. Er hat kein Paradeherz zum Hineinsehenlassen. Auch ist er als Mensch nicht leicht zu verstehen, sofern man nicht weiß, wie er wurde und wuchs. Davon kann nur er berichten. — Doch über den Preußen Bekker wäre noch Einiges zu ergänzen — ich meine nicht über den, der zäh und gradlinig sein Wissen und seine Technik organisierte, ehe er daran ging, die Anderen das Organisieren zu lehren: ich denke hier im Besonderen an den hervorstechenden norddeutschen Zug in seinem Kunstempfinden.

Max. Du zielst darauf hin, daß er Brahms neben Wagner und Liszt den dritten unter den großen schöpferischen Musikern der jüngsten Vergangenheit nennt.

Paul. Gewiß! Wir süddeutsch Fühlenden würden da für Brahms Bruckner einsetzen. Dies auch mit Rücksicht darauf, daß Brahms ein vornehm zurückblickender, Bruckner aber ein vorblickender Romantiker ist, sich hierin gleicherweise der Wagner-Gruppe einordnet. Irr' ich mich nicht, so hat Bekker im deutschen Süden bisher immer nur für kürzere Zeit Quartier genommen.

Max. Als Maler möcht' ich hinzufügen: ich wette, daß er auch das goethisch klärende und lichtspendende Erlebnis Italien noch nicht hinter sich hat. Schade! Mir schwant, man täte ihm Unrecht, wollte man seiner Phantasie weniger zutrauen als seinem unheimlich messerscharfen Intellekt. Aber selbige Phantasie ist teilweise noch gebunden, muß erst noch unter einer heißeren Sonne aufglühen.

Ludwig. Als Dichterkandidat, der zu den Brentano und Schlegel hinneigt, mutmaße ich: wenn Bekker sich erst inniger in den Süden eingelebt hat, wird er auch seine Anschauungen über Stellung und Einfluß der Kirche in der Neuzeit überprüfen. Er spricht vom Erlöschen der schöpferischen Kraft der Kirche, vom Aufhören ihrer Bedeutung als Gesellschaftsform; er behauptet, die Kirche als soziale Macht sei im Staatsgedanken aufgegangen. Warten wir ab! Wie weit der Arm der Kirche noch reicht, wie sie in entscheidenden Wandlungen der Weltgeschichte ihre Mittel erneut und verdoppelt, steht uns wieder zu erfahren bevor, sobald sie bei Beendigung des Völkerringens ihre Friedensbedingungen kundgeben wird, sobald nach dem Kriege ungeheure soziale Kämpfe im Inneren aller großen Staaten losbrechen werden — Kämpfe, deren Furchtbarkeit wir vorerst nur ahnen, in denen die sich dann bis aufs Blut befehdenden Parteien ohne den mäßigenden, begütigenden Zuspruch der Kirche schwerlich zu einem modus vivendi gelangen dürften. Nicht doch! Heute und noch für unübersehbare Jahre ist sie Staat im Staate, obwohl seinen Gesetzen unterworfen, ist sie mächtiger als in den Tagen eigener ausgedehnter weltlicher Herrschaft. Ihr versteht mich recht: ich streite nie über Religion; denn Religion kann man nur fühlen — und über das Fühlen läßt sich nicht disputieren. Ganz unpersönlich gesprochen: die meisten Ideale blassen ja im Laufe der Zeiten ab. Doch die kirchlichen haben seither nur scheinbar an Leuchtkraft verloren. Je mehr die Naturwissenschaften an ergiebigen Beobachtungen und Erfindungen einheimsen, um so stärker treibt es uns gegen das Mystische hin.

Paul. Zweites Paradox des Kalendertages!

Ludwig. Macht Euch auf weitere gefaßt — ich bin heute in der Gebelaune! Also angenommen, die Machtsphäre der Kirche und damit ihr gesellschaftbildendes Vermögen nähme wieder zu: welche Folgen wären davon für die Musik zu erwarten?

Paul. Das hinge davon ab, daß wahrhaft musikerfüllte Persönlichkeiten zur obersten Leitung der evangelischen und der katholischen Kirche sich berufen sähen. Denken wir uns eine Natur wie die des Prinzen Louis Ferdinand auf dem Thron der Hohenzollern, einen neuen, herrschergewaltig gestaltenden Gregor auf dem päpstlichen Stuhle. Die wiederaufgenommenen Bestrebungen zur Bereicherung des evangelischen Gottesdienstes durch Einflechten von Tonwerken würdiger Haltung sind sehr beachtenswert, brauchen nur einigermaßen „von oben" gestützt zu werden, um sich überallhin mit Erfolg auszubreiten. Ich kenne so manchen protestantischen Geistlichen, der vor oder nach der Predigt ein Element lauterer, auf das Gemüt einwirkender Schönheit tätig wissen möchte — und zwar sind das just Männer, die sich auch auf sozialem Gebiet den Aufgaben der Zeit mit tiefgreifendem Verständnis widmen. Religion, Musik, soziale Fürsorge: was meint Ihr zu diesem Dreiklang? Mit vielfachem Widerhall werden wir ihn im katholischen Bereich angeschlagen hören. Die innere Politik der katholischen Kirche war stets eifrig darauf bedacht, hier sämtliche bewegenden

Fragen der Zeit in ihre Wirkungskreise einzubeziehen, dort sich alles dessen zu versichern, was den idealen Glanz der religiösen Funktionen erhöhen und die Gesamtbedeutung der Organisation der Gläubigen sinnenfälliger machen konnte. Pius X. faßte eine ansehnliche Reihe von Vorschriften, die sich auf das Erlaubte und nicht Erlaubte bei der Wahl und Ausführung der dem Gottesdienste einzugliedernden Musik beziehen, in einem „motu proprio" zusammen. Mit dem üblen Opernklingklang, in dem sich die italienischen Organisten lange gütlich getan hatten, räumte es gründlich auf, drängte überhaupt alles Oberflächliche, Verweltlichende energisch zurück und setzte den Choral wieder in seine vollen Rechte ein. Anderseits wird darüber gestritten, ob es, soweit inhaltreiche und weihevolle Kompositionen in Frage stehen, die Grenzen nicht zu eng zog.

Max. Nach meiner Empfindung liegt ein Widerspruch darin, in der Außenarchitektur eines Domes das Grandios-Ueppige des Spätbarocks zu dulden, bei der Ausschmückung des Inneren Gold, kostbares Gestein, farbensatte Malerei, Stein-, Erz- und Holzplastik in Fülle zu verwenden, ja, wie in den Jesuitenkirchen, die Pracht zum Luxus zu steigern — und dem gegenüber sich für das Gebiet der Musik auf das Schlichteste, wenngleich stilistisch Abgeklärte zu beschränken, sich der Mithilfe des modernen Orchesters mit seiner unermeßlichen Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten zu entschlagen. Das ist sicherlich nur eine vorübergehende Abweichung von einer in sich logisch gefestigten Tradition.

Paul. In Bälde könnte es geschehen, daß ein Papst die Komposition von geistlichen, mit unumschränkter Verwendung der Mittel der Zeit zu schaffenden Tonwerken in Auftrag gäbe. Und daß er Schöpfungen wie die Graner Messe Liszts, die f moll-Messe Bruckners, die Messe Friedrich Kloses, die durch und durch von katholischem Geist erfüllt sind, doch in ihren Ausmaßen über die liturgischen Gegebenheiten hinausgehen, etwa an den Nachmittagen von Festen in Kirchen mit geeigneten Raumverhältnissen aufzuführen beföhle — gleichsam als Sondergottesdienst, ad majorem gloriam ecclesiae.

Ludwig. Alles in Allem: ein großer, wenn nicht der größte Teil der Allgemeinheit ist nach wie vor in kirchlichem Boden fest verankert. Als David Friedrich Strauß vor vierzig Jahren sein Buch „Der alte und der neue Glaube" herausgab, meinte er, die Welt sei soweit „vorgeschritten", um die Beethovenische Symphonie an die Stelle der Religion zu setzen. Weit gefehlt! Gewiß, auch ein Grillparzer schrieb: „Seit man nicht mehr in die Kirche geht, ist das Theater der einzige öffentliche Gottesdienst". Nicht viel anders träumte sich der junge Schiller die „moralische", will sagen idealwärts gerichtete Schaubühne zur Zukunftskirche um. Für die schöpferischen Geister mag ihre Kunst Religion sein. Doch nur für sie selbst.

Paul. Das erlösende Wort spricht nicht der sinnierende Schiller, sondern der in Anbetung versunkene Poet und Prophet mit seinen von erhabener Religiosität durchglühten Versen: „Brüder, überm Sternenzelt muß ein lieber Vater wohnen!" Die „Brüder", das ist die wahrhafte Volksgemeinde der mittätig Lauschenden, im Lauschen über das armselige Ich Emporwachsenden, die Bekker unter der Bezeichnung „Gesellschaft" zusammenfaßt.

Ludwig. Wann bricht denn nun aber das tausendjährige Reich an, in dem, als in einem neugewonnenen sozialen Paradiese, Musiker, Gesellschaft und Kritiker auf den sonnendurchleuchteten Auen der Kunst Arm in Arm mitschöpferisch einherschreiten?

Max. Sprichst Du im Ernst? Schon unter dem Lesen der ersten Seiten von Bekkers Buch ging Dir's doch zweifellos auf, daß er einen Idealplan fertigte, allzu vollkommen, um je in die Wirklichkeit übertragen zu werden, indem er absichtlich die ideale Forderung bis in alle Einzelheiten herausmodellierte, damit wir es recht lebhaft und schmerzlich empfänden, wie arg der Karren unseres ganzen Musiklebens im Sumpf des Materialismus festgefahren sei. Noch mehr: weil er voraussieht, daß wir in diesem trüben Gewässer immer weiter abwärts sinken werden. Der alte Plato kannte eben auch seine hinlänglich verschlammten Athener; er war tausendmal zu klug, um an ein Lebendigwerden seiner auf dem Pergament so verlockend aufgebauten Musterrepublik zu denken. So des ferneren der in sein Florenz zum Sterben verliebte Macchiavell; so Rousseau, so die englischen Soziologen mit dichterischem Einschlag. (Abdul-Melek prustet und fletscht die Zähne.) Sei ruhig, Bestie: als Philister wirst du den Engländer nie begreifen! In all' seiner grausam unerbittlichen Rechnerei, in seinem hundertfach überhöhten Selbstvertrauen steckt ein ansehnlich Stück Phantastik.

Paul. Ich habe sogar den Verdacht, daß Wagner seine Kulturerneuerungsgedanken nicht unbewußt in ein verklärtes Blau hineinkonstruierte. Mach' die Gegenprobe: lies eine der maßgebenden Wagnerischen Reformschriften und setze überall, wo Wagner von „Volk" spricht, den Begriff „Gesellschaft", wie ihn Bekker verstanden wissen will, ein. Dieser Gesellschaft hat Wagner den „Ring des Nibelungen", die Dichtung vom Fluche des Kapitalismus zugeeignet.

Ludwig. Vergleiche Bekker: „die Gesellschaftsverfassung der letztvergangenen Jahrzehnte, die unter dem Schein der Demokratie die Herrschaft des Besitzes darstellte". Werden wir diese fluchwürdige Zwingherrschaft des Besitzes nach dem Kriege zu brechen im Stande sein? Schwerlich! Im Gegenteil! Die Nichts-als-Geldmenschen, die sich seit den siebziger Jahren des verflossenen Säkulums als die schlimmsten Schädlinge deutscher Geisteszucht und Gemütspflege offenbarten: sie werden sich nach dem Frieden durch die Scharen der mittels Wucher und unsauberer Spekulation über Nacht zu Vermögen, zu Reichtum Gekommenen hundertfach verstärkt zeigen. Ohne Bildung, ohne Gemeinsinn, ohne Vaterlandsgefühl, ohne die geringste Achtung für das, was Anderen heilig und teuer, nichts kennend, als Raffgier und tierisch rohen Genuß sind sie die furchtbarste Gefahr für das Land Kants, Fichtes, Schillers, Beethovens, können sie ihm verhängnisvoller werden als Engländer, Russen, Franzosen zusammengenommen. Weil sie die Grundlagen der Größe des Reiches unterwühlen: das Pflichtbewußtsein, den Stolz auf ehrlichmühevolle Arbeit, die Schlichtheit in Reden und Tun. Diese bis in die Knochen Verlogenen und Brutalen, so verderbt, daß sie die höchste Not des Vaterlandes erbarmunglos zu schmutzigstem Gewinn ausmünzen: das sind die Mäcene der Zukunft! Ihr, die Ihr der Kunst in Treuen anhängt, sagt Euch das täglich dreimal! Das sind die Leute, die nach ihrem Protzen- und H.....-geschmack Bilder bestellen, Theater, das heißt Freudenhäuser mit Operetten-, Zirkus- und Tingeltangelzuschnitt bauen, das Konzertwesen tunlichst in Virtuosenhumbug und Primadonnenfexereien auflösen lassen werden — allem zum Hohn, was Hans von Bülow und seine Schüler in jahrzehntelanger, dorniger Arbeit erreichten. „Sei im Besitze und Du bist im Recht". Für diese — — Gesellschaft ist der Kunstschacherer, der Musikagent, von dessen Heraufkommen und Schieberdiensten Bekker eine geradezu klassische Schilderung gibt, der rechte, mit allen Wassern gewaschene Mittelsmann — der Zuhälter der Musen des Kapitalismus! Fragt Euch, wie erbittert wir Idealisten, Schulter an Schulter mit den geistig höher und höher aufsteigenden arbeitenden Massen, zu kämpfen haben werden, um den Mammonswahnwitz der Gegenwart zu vernichten, wie lange es also dauern wird, bis man daran zu gehen vermag, in gereinigter Luft eine neue, in Bekkers und unserem Sinne dem Guten, Wahren, Schönen entgegen strebende Gesellschaft aufzurichten!

Paul. Nach dem Feldzug von 1870/71 hieß man die privilegierten Diebe Gründer; heute könnte man sie Ameri-

kanisten nennen. Sie kaufen Menschen wie sie eine Ware ergattern! So lange s i e obenauf sind, wird es nur in sehr bedingtem Grade gelingen, den innerlich noch wenig gefestigten Musiker zu „emanzipieren“, ihm die Denk- und Handlungsweise des pflichtbewußten, die Standesehre hochhaltenden, sich um Wohl und Wehe des Nächsten getreulich kümmernden Staatsbürgers mundgerecht zu machen — des Mannes, der sich nicht mehr duckt, nicht mehr katzbuckelt, da er den Herrn und Richter in der eigenen Brust trägt. Heute sitzt ihm die von den Vorfahren ererbte Untertanenfurcht des Livreeträgers noch zu tief im Blute. Und heute sind die Umstände danach, daß er der Verführung bequemen, wenngleich unsicheren Augenblicksverdienstes allzu leicht unterliegt. Soll sich der Musiker mit der Gesellschaft eins fühlen, so muß die Gesellschaft danach sein. Zudem ist damit zu rechnen, daß die Psyche des Musikers — vermutlich seit Erschaffung der Welt — etwas Weibliches, also Anlehnungsbedürftiges birgt.

Ludwig. Etwas Hermaphroditisches. (Abdul-Melek kriecht unter das Kanapee; Max lächelt.)

Paul. In Deinen Uebertreibungen steckt stets ein Körnlein Wahrheit. Jedenfalls seid Ihr Maler und Dichter männlicher geartet, von den Architekten nicht zu reden. Geborene Trotz- und Kampfnaturen wie Beethoven und Bülow sind unter Musikern seltene Ausnahmen. Berlioz verschoß sein Revolutions-Pulver in seinen Partituren, Liszt fühlte sich nur mit der Notenfeder als stürmenden Titan, und das Märchen vom Barrikadenhelden Wagner wurde längst widerlegt. Ludwig, Du beabsichtigst doch Deinen Doktor nachzuholen: willst Du nicht eine Dissertation schreiben mit dem Titel „Der Musiker als Nervenmensch“? Es wäre zu untersuchen, ob das stete Wühlen und Bohren in der Klangmaterie die Nerven des Musikers angreifischer, wie die Zeitungsleute sagen, „sensibler“ mache als die der Genossen von den bildenden Künsten, ob nicht der Musiker in erheblich höherem Maße die Nerven als Arbeitswerkzeuge benutze, und ob nicht unter dem andauernden, notgedrungen übermäßigen Inanspruchnehmen der Nerven die Willensbildung leide. Des weiteren hätte man zu fragen, ob solches Inanspruchnehmen beim reproduzierenden Musiker, wie zu vermuten, noch stärker sei als beim produzierenden. Beim Ersteren fällt noch ins Gewicht, daß er, dem Schauspieler nicht unverwandt, sich, unter raschem Wechsel der Aufgaben, in fremde Individualitäten einschmiegen, Affekte und Affektkreuzungen nachempfinden muß. Letzten Endes mehren sich für ihn die Schwierigkeiten im Verhältnis zur Bedeutung des Wiederzugebenden. Man sage mir, was man wolle: je talentreicher, je genialer der Komponist, dessen Schöpfung er vorzuführen hat, um so eingeengter ist er als Nachschaffender.

Max. Also verschiedene Höhegrade des Nachschaffens! So kann denn das Zusammenwirken von Kunstwerk, Interpret und Zuhörerschaft wohl eine r e i n e Form ergeben, wenn eine Symphonie oder ein Streichquartett von Mozart in Rede steht, wogegen, wenn es einem Berlioz gilt, die Form — das Wort in der Auffassung Bekkers genommen — nach Deiner Ansicht mit Sprüngen zur Welt kommt, wo nicht gar im Entstehen zerplatzt?

Ludwig (rasch einfallend, sich erhitzend). Höhegrade des Nachschaffens? J e d e s Nachschaffen eines Tonwerkes mit irgendwelchen Vorzügen bringt eine Einbuße dessen, was seinen Gehalt und Wert ausmacht, mit sich. Jede Aufführung ist eine deminutio capitis, eine Herabminderung des Aufgeführten. (Zu Paul:) Vor einigen Monaten gabst Du mir einen famosen Aufsatz Bekkers. Darin wies der Verfasser nach, der ausreichend befähigte Fachkundige mache sich im aufmerksamen Durchnehmen der Partitur einer Instrumentalschöpfung mit ihr derart vertraut, daß er daraufhin, ohne des äußeren klanglichen Eindrucks einer Wiedergabe zu benötigen, ein vollgiltiges kritisches Urteil abgeben könne — was mir andere Musiker bestätigten. Ich gehe noch weiter: handelt es sich um ein Kunstwerk, um ein Stück von Eigenart, so wird der ausgebildete einigermaßen phantasiebegabte Partiturleser, ganz gleich ob Berufsmusiker oder nicht, wenn er selbigem Stück in stiller Klause ungestört nahe tritt, einen völlig ungetrübten Genuß haben. Wogegen es auch bei der vorzüglichsten öffentlichen Aufführung unter einem vortrefflichen, erlesene Orchesterkräfte beherrschenden Dirigenten ohne Unvollkommenheiten, Reibungen, mißglückte Einsätze nicht abgeht — zuzüglich der niemals ausbleibenden, mehr oder weniger empfindlichen Störungen in den Zuhörerbänken. Bin ich auf falscher Fährte?

Max. Mit dem letzten Pinselstrich, den ich an einem Landschaftsbilde tue, ist es fertig, mag ein Beschauer hinzutreten oder nicht — da beißt die Maus keinen Faden ab. Ein Reiterstandbild braucht, um sich auszuwirken, flutendes Licht, hinlänglich freien Raum vor sich, und den vom Bildhauer gewählten Hintergrund; aber es ist, sobald man es am richtigen Fleck aufgestellt hat, gleicherweise fertig. Wie steht es mit der Lyrik? Kein Rezitator, selbst nicht einer von der Feinfühligkeit und der Musikalität Ludwig Wüllners, bannt mich bis zum völligen Aufgehen in die wunschlos wohlige Stimmung, die mich erfüllt, wenn mir in stiller Feierstunde ein Goethisches Gedicht durch die Seele singend gleitet. Dem Drama indessen und dem Musikstück g i b t u n d n i m m t die Aufführung so Manches. Erinnern wir uns daran, wie sehr sich Wagner in der Verbannung danach sehnte, der Wiedergabe eines seiner Werke beiwohnen zu können, obgleich er sich der Mangelhaftigkeit aller theatermäßigen Darbietungen und vornehmlich der jener Zeiten sehr wohl bewußt war. Unterschätzen wir das Sinnlich-Eindringliche nicht! Wie oft regt es die Phantasie des Schaffenden zu neuem Fluge an! Anderenteils wird just der Schöpferische bei j e d e r Darstellung eines seiner Werke den „Erdenrest, zu tragen peinlich“, das F r a g m e n t a r i s c h e beklagen. Mit ihm die Zuhörer, denen es gegeben ist, ihm zu folgen .... (es klopft viermal an der Tür). Verzeihung, die Resl wird's sein!

Resl (schlank, jugendlich frisch, unauffällig wie ein besseres Bürgermädchen gekleidet. Mit gutem Anstand grüßend). Hab' allerseits die Ehr'! (Zu Max.) Wollt' nur fragen, Herr Professor, ob ich morgen zum Akt kommen soll.

Max (gemütlich). Jawohl, 9.13 Vormittags pünktlich! Nimm Dir eine Schale Tee, vom Guglhupf, so weit er noch vorhanden ist, und verzehr's in der Kuchel mit Gesundheit!

Resl. Dankschön, hab' noch kaum was 'gessen heut! (Sie wendet sich zum Tisch.)

Ludwig. Erlaub' einen Augenblick! (Ganz ernsthaft, bedächtig sprechend.) Resl, schön bist, grad schön!

Resl (verlegen, rot werdend). Sie sekier'n mich auch alleweil, Herr Ludwig!

Ludwig. Jetzt gib acht, Mädel! Bist Du schön von Dir aus, oder bist Du schön, weil die Leut' auf der Maximiliansstraß' tuscheln: da kimmt die schöne Resl!?

Resl (zögernd). Ja mei' .... als mir Einer zum erstenmal was liab's gsagt hat — und fesch war er auch! —, da hab' i gwußt, daß i .... net wüst ausschau'. Es langt, wenn's e i n e r meint; nur muß er halt der Rechte sein!

Ludwig. Zum zweiten: schenk' ich Dir eine Karte fürs Hoftheater — — denkst Du, daß die, wo rechts und links von Dir sitzen, die gleiche Freud' haben wie Du?

Resl. Ist's recht ein feines Gschpüll, so bild' ich mir ein, es wär' für mich ganz alleinig. Steigt aber der mit die hohen Tön' daher wie ein Storch und singt extra fad, und der Kapellmeister muß sich so vüll ärgern, dann können mich die Leut' neben mir erst recht gern haben.

Ludwig. Mich auch! Jetzt kannst abfahr'n, Schatz! (Resl schüttet den Kuchen in ihre Schürze und geht nachdenklich ab.) — Seid Ihr jetzt gescheiter? Mein Hirn-

kasten hat sich immerhin um einen halben Millimeter geweitet. Wie sagt der Dichter, das heißt, wie sage ich?

Woran man, fragst Du, Kunstfreund, mich,
Das gute Stück erkennt?
Das schlechte spielt von selber sich,
Das gute — bleibt Fragment!

Paul. Wir hätten, wie ich merke, zu gelegener Stunde einen besonderen Disput über das Fragmentarische in der nachschaffenden Kunst durchzufechten. Bekker wird mit mir darin übereinstimmen, daß ein Klavierspieler, reich an Geist und Empfindung, von seinem eigenen Innenleben zu Grieg mehr hinzutun wird als zu Chopin, aus dem Bedürfnis, die löcherigen Stellen in den Naturbildern Griegs zu verdecken und auf diese Weise ein harmonisches Ganzes wenigstens vorzutäuschen. Umgekehrt: wie verhält es sich, wenn Begabung, bezüglich Technik eines ausübenden Musikers im besonderen Falle versagen, wenn beispielsweise ein Kapellmeister ohne festes rhythmisches Rückgrat wie unser W..... eine Symphonie Mozarts darzustellen sich anschickt? Hier wird den Zuhörern — nennen wir sie Gesellschaft — ein im Linienzuge verwischter, also fragmentarischer Mozart geboten. Verschiedene Konzertgäste werden das Verfehlte aus eigenem besseren Empfinden und Wissen berichtigen; viele bleiben im Unklaren. Nun vollzieht sich die Bildung der „Form", nach Bekker, in der Art eines geistig-seelischen Baus. Wankt das Fundament, wie ....

Ludwig. Die Formbildung — entschuldige, daß ich ins Wort falle! — gedeiht am nächsten oder nächstnächsten Tage zur Reife, sobald der zu kurz gekommene Konzertbesucher den betreffenden Artikel des sachverständigen Kritikers liest und aus ihm erfährt, wie der wahre Mozart aussieht.

Paul. Bitte, bleibe ernsthaft! Bei aller Bewunderung für Bekkers, wie immer wieder betont werden muß, theoretisch fugenlos ineinander vernietetes System bin ich ein wenig im Ungewissen darüber, ob nicht Gewichtsverschiebungen, wie ich sie andeutete, die Formbildung ungünstig beeinflussen. Es geht mir mit dem „Deutschen Musikleben" ungefähr wie mit den Dramen Hebbels: stelle ich mich auf die vom Dichter festgelegte Voraussetzung ein, so bereitet es mir hohen Genuß, dem Ablauf der meisterlich angelegten, hemmunglos ineinandergreifenden Gedanken-Maschinerie zu folgen.

Ludwig. Jede geistige Arbeit nimmt von einer willkürlichen Voraussetzung ihren Anfang. Seid so freundlich, mich darüber aufzuklären, auf welcher Landkarte der Punkt des Archimedes zu entdecken ist. Alle Philosophen haben ihr dunkelstes Afrika. Ist nicht Bekker im Nebenamt Kritiker?

Max. Nein, im Hauptamt.

Ludwig. Dann darf er's nicht mehr lange bleiben. Es wäre schade um sein körniges Deutsch. Die Kritik verdirbt den Stil. Außerdem die Gesinnung. Aber darauf pfeif' ich. Alle, denen nichts einfällt, unterstreichen die Gesinnung. Gesinnungsverschleißer, die ich in Verdacht habe, Gesinnungsheuchler zu sein, drängen sich jetzt wieder vor. Wasserdünn harmonisierte Strophenliedchen, kindliche Singspielchen werden angepriesen. Als ob man die Entwicklung der Menschheit um hundert Jahre zurückschrauben könnte! Mucker sind gemeiniglich impotent. Mit Gesinnung kann man keine Suppe kochen, keine Oper, keinen ordentlichen Artikel schreiben. Ist der Kritiker Künstler, dann braucht er sich um seine Gesinnung nicht zu ängstigen; ist seine Phantasie lahm, so kann er ihr mit der Gesinnungskrücke nicht aufhelfen.

Paul. Wir halten es, mein' ich, mit Schiller: das Moralische versteht sich von selbst. Aber widersprichst Du Dir nicht? Vorhin waren wir doch darin einig, daß Bekkers Buch den Künstler und den Charakter zu erkennen gebe.

Ludwig. Der Unterschied ist der: der schöpferische, sich nicht durch Zugeständnisse kastrierende Künstler hat Charakter, der Philister hat Gesinnung. (Abdul-Melek wimmert unter dem Kanapee.) Freilich, stellt heute ein Kritiker etwas vor, ist er also Künstler, beweist er Charakterfestigkeit und — bleibt er im Amte, so muß ein außergewöhnlich gediegener Verleger hinter ihm stehen.

Paul. Einer der ihm, geschehe was da wolle, den Rücken deckt, wenn es im Kampfe mit gespreizter Mittelmäßigkeit hart auf hart geht. Heute fürwahr ein seltener Vogel! In der Regel machen die Zeitungsbesitzer oder -Direktoren ihren Kritikern das Leben so sauer als möglich, spielen mit jedem Hanswurst, dem der wohlbeschlagene, unbestechliche Beurteiler unbequem ist, unter der Decke. Weil sie ja in weitaus überwiegender Zahl zu den Plutokraten, somit zu den Banausen gehören. Der Kritiker soll sich, der ihm von Bekker zugeteilten Bestimmung gemäß über den Zensuren erteilenden Rezensenten hoch hinauswachsend, als der zwischen Künstler und Gesellschaft großzügig Vermittelnde, in Verbreitung aufhellender Erkenntnis Fördernde bewähren. Vortrefflich! Entgegen tritt ihm, dem Anwalt der guten Sache, jedoch im plutokratisch geachteten Verleger der Begünstiger der Person — einer Sängerin, mit welcher der Biedermann ein Verhältnis hat, eines Dirigenten, der sein Logenbruder ist, eines west-östlichen Violinisten, der bei den Abendgesellschaften seiner Frau umsonst spielt. Der Kritiker lehnt es ab, über etwelche Veranstaltung zu berichten: sie sei überflüssig, sie falle in das Gebiet oberflächlicher Unterhaltungen. Der Brotherr oder Brotherr-Stellvertreter klingelt und ladet den Leiter der Anzeigen-Abteilung vor. „Hat Fräulein X. inseriert?" „Jawohl, Herr Direktor!" „Dann wird ihr Konzert besprochen. Basta! Paßt's Ihnen nicht, so gehen Sie! Zwanzig, die Ihre Beschäftigung mit Handkuß aufgreifen würden, sind vorgemerkt." Der Vogel frißt, beißt in den sauren Apfel oder verhungert. So liegt's heute bei neun Zehnteln der deutschen Presse.

Max. Für den Bereich der Musik stellt der Konzert- und Theateragent den Inseratenzettel zusammen, für den der Malerei der Kunsthändler. Zwei Ehrenmänner, die an zwei nebeneinanderstehenden turmhohen Galgen aufzuknüpfen wären! Doch ihr Weizen blüht, solange das Wohlwollen der Zeitungsöbersten, der Generaleinbläser der öffentlichen Meinung, unter der Hand zu er—bitten ist. Wieder einmal geht ein beweglich Klagen durch unseren Blätterwald: der Deutsche sei ein jammervoll unpolitisches Geschöpf! Je nun, der Deutsche ist so anspruchsvoll, daß er sogar in der Politik ein beträchtliches Quantum Ehrlichkeit heischt. Und da er über die Aufrichtigkeit und Uninteressiertheit derer, die ihm die Politik in Tagesrationen vorschneiden, nämlich der Zeitungs-Aktiengesellschaften zur Herstellung garantiert reiner Ideale, seine besondere Meinung hat, da die Hoffnungen, hier Wandel geschafft zu sehen, sich nachgerade verflüchtigen, so fällt er nach jedem matten Versuch, die über den Welthorizont herunterhängende Decke zu lüften, wieder in antipolitischen Stumpfsinn zurück. Hätten doch die stellvertretenden Generalkommandos am ersten Kriegstage in jede Redaktion einen helläugigen Oberleutnant zur Uebernahme der Geschäfte abgeordnet! Dann wäre in allen Sparten der Presse — Politik, Handel und Gewerbe, Kunstwesen — binnen fünf Minuten die Stickluft weggeblasen, freie Bahn für jeden Tüchtigen geschaffen worden — und weitgehende, wohlerwogene, auf echte und rechte deutsche Volkskunstpflege gerichtete Pläne erschienen uns ausführbar!

Ludwig. In Uebereinstimmung mit Reformern, die seit Längerem die Götterdämmerung der deutschen Hoftheater voraussagen und sich gegen die Tyrannis der Agenten im Konzertwesen mit Wort und Tat auflehnen, möchte auch Bekker den Hauptteil der öffentlichen Musikpflege der Obhut der Städte anvertraut wissen. Da hätt' ich, im Anschluß an Maxens Ausführungen, einen weiteren Wunsch. Aristoteles verknüpft das Reifwerden für die Politik mit dem Sicheinfühlen in die Musik: für Beides

aber bedarf es der Förderung des aufklärenden Berufskritikers, und der Berufskritiker benötigt wiederum des Sprachrohrs, der Zeitung. Wäre da nicht allen Zwecken miteinander gedient, wenn die Städte auf keinerlei anfechtbaren Nebengewinn angewiesene, ganz unabhängige Kulturzeitungen herausgäben, als Organe für die gesamten Bildungsbestrebungen? Kultur klingt immer schön! Wieviel Platz hätte man für gute, belehrende Aufsätze und Abhandlungen, sofern der die Zusammenstöße zwischen Geschäftsrücksichten und idealer Forderung hervorrufende Inseratenteil wegfiele! Geld wird ohnedies nach dem Kriege keine Stadt und kein Mensch mehr haben, von den Lieferanten und Spekulanten abgesehen: da geht's denn nicht mehr darauf zusammen, daß die Schuldenlast der Städte durch die Ausgaben für gemeindliche Kunstpflege, die für jene Kulturblätter mit eingerechnet, noch etwas erhöht wird. Zählen wir ein bißchen zusammen: städtische Theater, städtische Museen, städtisches Orchester, ein städtisch-literarisches Veredlungsunternehmen — das wird sich mit der Arbeit der städtischen Schulen und Büchereien aufs beste ergänzen. Richtig — ich vergaß das städtische Konservatorium für Musik, das nur auf ihre Befähigung hin streng gemusterte Schüler einlassen wird, im Gegensatz zu den bestehenden privaten und staatlichen Anstalten, die, wie ich hörte, etwa mit Ausnahme der königlichen Hochschule für Musik in Berlin bei den Aufnahmeprüfungen ein- bis anderthalb Augen zudrücken, damit genügend viel Schulgeld eingehe und die Mühle mahlen könne. Noch eins: hinfüro werden die Städte eine Lustbarkeitssteuer nur mehr von den Besitzern von Kinos, Possen- und Operettenbühnen, Tingeltangeln und Ballokalen erheben, da doch Aufführungen der „Iphigenie" Goethes, des „Fidelio", der „Eroica" sozusagen keine Lustbarkeiten sind — wie ich ja auch keine Steuer zu zahlen habe, wenn ich mich an einem Rembrandt oder Dürer erbauen will. Jetzt kommt das Großartigste: durch den solchergestalt von den Städten betätigten Opfersinn wird sich der Staat derart beschämt fühlen, daß er danach die Bürgerschaft in aufopferungsvoller Pflege der Kunst, der Künstler und des Kunstunterrichts weitaus übertrumpft! Dann bricht das goldigste Zeitalter der Musik an! — Entschuldigt, bitte: es ist nicht höflich, unter Nichtakademikern so lange das Wort zu behalten! Aber die Begeisterung riß mich fort!

Paul. Sagst Du Nein oder ironisierst, dann steckt gewöhnlich ein Ja dahinter. Um ein wenig in Deinem Tone fortzufahren: wer lehren soll, muß Vieles verlernt haben. Das Positive, das Wissen versteht sich für den Kritiker von selbst — wie das Moralische. Was soll nun der städtisch beamtete oder Muster-Kritiker vornehmlich von sich abstreifen?

Ludwig. Alles, was ihn je mit dem Aestheten verband. Denn für Bekker ist der Aesthet der Gottseibeiuns. Weshalb dieser Ingrimm? Zweifellos versündigten sich die Aestheten schwer an ihm. Oder er hat ihnen Etzliches zu verdanken.

Max. Bekker behagt mir, auch wo er sich einmal verhaut. Sein Haß gegen den Aestheten ist annoch unbefriedigte Liebe zur Aesthetik. Ich unterscheide zwischen unfruchtbaren und fruchtbaren Aestheten. Als die unfruchtbaren gelten mir die schillernden, innerlich hohlen Halbbegabungen in der Linie von Beaudelaire bis Maeterlinck, die jetzt glücklich überwundenen neuaufgestutzten Praeraphaeliten nach Art des Oscar Wilde und ihre sich der deutschen Sprache bedienenden Nachfahren wie Hofmannsthal—gedankenschwache, preziöse Wort- und Verskünstler. Alle mit der Devise l'art pour l'art, alle spielerisch. Ihre Gegenfüßler sind die mit Ernst auf vervollkommnete Schönheit zum Heil der Allgemeinheit Ausgehenden. Der schlechte Aesthet spinnt sich selbstzufrieden-eitel in seinen eigengefertigten Papageienkäfig ein. Der redliche geht auf seine Weise der Wahrheit nach. Er weiß, daß am Schreibtisch kein Fortschritt erzielt werden kann. Er tritt in die Welt hinaus, legt Hand an, beginnt mit Versuchen, Vorversuchen — — wie kommt man weiter außer durch Versuche? Doch die dem Gewohnten Zugetanen und sogar die Gescheiten, sofern sie unbewußt noch mit dem Althergebrachten verhaftet sind, messen mit zweierlei Maß. Macht der Mann der Wissenschaft in seinem Laboratorium ein Experiment, das als solches oft nur halbbefriedigend ausfällt, so wird er gefeiert. Unternimmt Einer auf dem Felde der Kunst mit unzureichenden Mitteln, so gut wie er sie eben aufzutreiben im Stande ist, einen Vorversuch, der natürlich nur eine halbgeglückte Lösung ergibt, so verlangt man alsbald von ihm das Fertige, Ausgerundete, und schilt ihn, weil er beim besten Willen nicht hexen kann, einen Aestheten. Was waren Graf Bardi und seine Florentiner Freunde, die Geburtshelfer der Oper, anderes als Aestheten? Nicht wenig Neues, ergo Unausgeprobtes in der Kunst ging und geht von Aestheten aus, rührt sich zuerst in kleinem Kreise. Manchem Talent, manchem Genius hat der Aesthet den Boden aufgelockert.

Ludwig. Ich vergleiche den mit Hand anlegenden Aestheten einem Gärtner, der, nicht des Gewinns halber, nicht aus Spieltrieb oder müßiger Neugier, sondern zum Besten der Mitmenschen an Blumen und Fruchtbäumen Veredlungsversuche vornimmt. Manche geraten gut, manche zum Teil, manche gar nicht. Gewiß ist die Natur das schöpferische Element, nicht er; auf seine Weise dient er jedoch dem Fortschritt. Weshalb ihn mißachten?

Paul. Du und Max, Ihr nehmt es augenscheinlich Bekker krumm, daß er die Vorschläge und Versuche, den Zuschauerraum und die Orchesteranlage des Theaters vom Bayreuther Bautyp in schrittweise vorzunehmenden Verbesserungen weiter auszugestalten, etwas obenhin abfertigt, und daß er Haigers Entwürfe für das Stuttgarter Symphoniehaus nicht mit sonderlichem Wohlwollen kritisiert. Hierin gebe ich Euch, so gern ich mich Bekker anschließe, nicht ganz Unrecht. Vorab: Haiger will in seinem Saale die Chöre sichtbar haben, nicht, wie Bekker behauptet, verdeckt. Der Hauptpunkt aber ist: einem Architekten kann man füglich erst schärfer zu Leibe gehen, sobald sein Werk vollendet dasteht und dann als fehlerhaft, als der Originalität entbehrend, als nicht zweckentsprechend erfunden wird. Geistvolle, wohldurchdachte Pläne, deren Urheber noch nicht das letzte Wort sprach, möchte ich für mein Teil nur unter Vorbehalt ablehnen. Wie oft änderten Meister der italienischen Renaissance, der deutschen Gotik unter dem Ausführen! Bedenken wir jedoch: Bekker schrieb sein Buch draußen im Felde, wo ihm sein Nachschlagematerial nicht zur Hand war. Bei einer Ueberprüfung seiner Akten, die er stets sehr sorgfältig anlegt und ergänzt, würde er sich ins Gedächtnis zurückgerufen haben, daß es nicht überempfindsame moderne Aestheten waren, die zuerst für das unsichtbare Konzertorchester eintraten, sondern — unter Anderen — Goethe in „Wilhelm Meisters Wanderjahren" und der junge, dem Festspielhausgedanken noch völlig fremde Wagner in einem seiner Aufsätze aus der ersten Pariser Zeit, daß ferner auch ein Bülow die Idee mit sich herumtrug.

Ludwig. Findet Ihr nicht einen Widerspruch darin, daß sich Bekker hier an den Aestheten reibt, dort, mit einem vortrefflichen Worte, es dem Kritiker zuweist „durch Anschauung reformierend zu wirken"? So weit mir bekannt, haben wir doch bereits seit einiger Zeit deutsche Kritiker, die sich redlich plagen, um eben dieser Forderung Genüge zu leisten — was sie, wie Max darlegte, lediglich auf dem Wege des Versuches können. Es sind dies die gleichen, die, teils der von Kretzschmar in seinen „Zeitfragen" ausgesprochenen Mahnung gehorchend, teils eigener Erkenntnis nachgehend schon so manches liebe Jahr in Treuen „Organisationskritik treiben", die gleichen, die nicht

wenig von dem, was Bekker in seinem „Deutschen Musikleben" mit Meisterhand umschmiedete und zusammenfügte, schon um 1880 und 1890 in Anregungen vorbrachten und danach in die Praxis umzusetzen begannen. Wie sie geartet sind, werden sie ihr Tun als ein durchaus bescheidenes einschätzen, in ihm nicht mehr als Anfänge und Ansätze sehen. Auch irrten sie fraglos ein- und ein andermal. Darum bräuchte Einer indessen, selbst wenn er sich mit allem Recht als der Stärkere fühlen darf, sich über ihr ehrliches, immerhin ein wenig positive Arbeit darstellendes Bemühen nicht mit einigen knappen, ablehnenden Gesten hinwegzusetzen. Würde Bekker sein Werk etwas länger im Pult bewahrt haben, so wäre er ihnen vermutlich mehr gerecht geworden. Warum wartete er mit der Veröffentlichung nicht bis nach dem Frieden?

Paul. Weil es von entscheidender Wichtigkeit ist, daß seine Schrift gerade jetzt zu wirken anfängt, in Tagen, in denen sich, trotz aller Schuftereien der Geldgierigen, ein ansehnlicher Teil des Volkes auf der Höhe gewaltigen ethischen Aufschwunges hält! Da durften ein paar Ungenauigkeiten, Urteilsfällungen in Bausch und Bogen, Schönheitsfehler ruhig stehen bleiben. Jetzt findet der Idealist noch aufmerksame, seine Gedanken mit Bedacht abwägende Hörer. Später, wenn die Mehrzahl wieder vor vollen Schüsseln sitzt, wird er sich darein finden müssen, die vier Wände anzupredigen — wie vor dem Kriege. Wir sind es Bekker schuldig, ungesäumt für sein Buch kräftig zu werben! Allerdings nicht bei denen, die sich beleidigt fühlen, falls sie ein Hirnbesitzer freundlich, aber nachdrücklich zum Umdenken nötigt. Wie einem Kunstwerk so soll man einem rechtschaffenen Buche gegenüber einzig fragen: was will der Verfasser? Scheinbar spottend hat Ludwig ins Schwarze getroffen: Um das Soziale war es Bekker zu tun! Das Aesthetische zog er nur insoweit heran, um gleichsam das Gerippe seiner sozialen Darlegungen notdürftig zu bekleiden. Deshalb ist es unter so bewandten Umständen gleichgültig, ob wir seine platonische Schwärmerei für Gustav Mahlers achte Symphonie teilen oder das Konzertprogramm für die erweiterte und den Gefilden hoher Ahnen zugewendete Musikgemeinde der Zukunft in Bruckners „Achter", bezüglich Beethovens „Neunter" vorgebildet sehen.

Max. Weiteres wollen wir getrost den noch ungeborenen Genies anheimstellen. Es gibt keine Rezepte fürs Malen, fürs Dichten, fürs Komponieren. Geschaffen, mit dem Ergebnis, daß sich vor der Mitwelt etwas Eigenneues aufrichtet, wird nicht aus Liebe zur Bravheit oder im Drang zur Verruchtheit, nicht im Umbuhlen oder in Verachtung der Melodie, nicht um dieser oder jener Zuhörerschaft willen. Sondern weil Jemanden, in dessen Schädel ein Stück Chaos herumwirbelt, der Teufel reitet, es so und nicht anders zu machen! Erscheint morgen ein Genius, dann wirft er alles um. Alle Erwartungen, alle Grammatiken, alle Formkonstruktionen.

Paul. So läuft es doch auf das Goethische Ideal der aus dem Vollen schöpfenden Persönlichkeit hinaus! Oder, wie Shakespeare sagt: „men, not measures"! Kerls, keine Theorien! Steht der starke Mann vor uns, dann kommandiert er alles: die kleinen Mitkünstler, das Publikum des 20. und das des 21. Jahrhunderts, und schließlich sogar die Kommerzienräte und die Erleuchteten vom hohen Magistrat der deutschen Stadt.

Max. Dessenungeachtet wird Bekkers Arbeit für die Gegenwart und noch für verschiedene Generationen heilbringend sein. Er kehrt die Köpfe mit einem eisernen Besen aus. Dies Instrument müßte in jedem Raum, in dem man Musik lehrt, einen Vorzugsplatz haben.

Paul. Bei Sadowa und Sedan siegte der deutsche Schulmeister. Zu den besten Schulmeistern, die im Weltkriege das feldgraue Ehrenkleid anlegten, gehört unser Paul Bekker: wir können stolz auf ihn sein! Das Kunstschaffen läßt sich freilich nicht disziplinieren; doch in der ausübenden Kunst steht einem zweckvollen Organisieren beträchtlich viel Raum offen. „Ordnung lehrt Euch Zeit gewinnen", spricht Mephisto in Faustens Talar. Zeit jedoch ist mehr als Geld — ist Wissen, Macht, Freiheit!

Ludwig. Sehr richtig! Zuerst schnitt man den Musikern die Zöpfe ab, dann die langen Haare. Zuguterletzt knetet man sie noch zu Stützen der Gesellschaft, zu Säulen des Staates um. Es lebe der neue Prometheus!

Max. Trinken wir das Wohl des ganzen Kerls Paul Bekker! (er öffnet die Tür und ruft in den Gang hinaus:) Frau Marta, die große Bowle! Und einen kleinen Räucherfisch für Abdul-Melek! (zu den Freunden). Tafeln die Götter, so fällt schließlich auch für den Philister was ab.

Paul. Wie wär's, wenn Ludwig unser Gespräch aufzeichnete und das Skriptum im Namen von uns Dreien an Bekker sendete?

Ludwig. Einverstanden! Nur geändert wird nichts, das sag' ich Euch gleich!

Max. Je nun — glaubst Du, Paul, daß Bekker Humor hat, es verträgt, gelegentlich Menschen und Dinge auf den Kopf gestellt zu sehen? Ist er Kreislerianer, Romantiker mit dem wundersamen Hang zum Ewig-Verrückten, das uns doch noch um etliche tausend Meter höher hinan zieht als die Weibsen?

Paul. Eigentlich dünkt er mich für einen tüchtigen Musikanten ein bißchen gar zu vernünftig.

Ludwig. Und die Kunst hat die Logik der Imponderabilien.

Paul. Nun aber Schluß! Wer Beethoven so tief erfaßte wie Bekker, der muß Humor haben! —

Paul Marsop.

Goethes Faust und die Musik.

Von HANS SCHORN (Baden-Baden).

Zu den vielfach merkwürdigen Voraussetzungen, die ein rationelles Erfassen des in Goethe-Faust verkörperten Geistes hemmen, gehört auch diese: Sollen die kundigsten Erforscher selbst sich über des Allmenschen Stellung zur Musik aussprechen, so bringt meist Mephistos in etwas umgedeutete Formel ihre Tagesmeinung:

„. . . .
. . . . .
. . . . .
Das Trallern ist bei mir verloren;
Es krabbelt wohl mir in den Ohren,
Allein zum Herzen dringt es nicht."

Es hat sich dies Wort, nicht eigentlich erst mit dem Faust, im Mund Goethescher Nachwelt wohl kristallisiert, ist tausendfach begründet und auch in dicken Büchern ergründet worden; noch besitzen wir aber zu diesem typischen Beispiel verwirrender Unsachlichkeit nicht einmal eine Studienarbeit, die völlig in Sonderheit auch folgende Tatsache Goetheschen Fortwirkens zu erklären wüßte: Schon Beethoven war mit Freuden bereit, gerade zum Faust eine Musik zu schreiben; man kennt die Unzahl der Nachfolger, die er gefunden, treffliche und schlechte, doch auch keinen einzigen hervorragenden; Weber z. B. verwarf 1824 den Faust-Stoff. Dann besitzen wir freilich Liszts Faustsymphonie, Wagners genialische Faustouvertüre. Trotzdem der „*Faust*" unmusikalisch — weil in modernem Sinn unsagbar spröd — sowohl geschrieben, wie antimusikalisch in fast jedem seiner Aussprüche über tönende Wirkung ist. Aber der scheinbare Widerspruch löst sich, wenn es erlaubt ist, das Unmusikalische vom Nichtmusikalischen himmelweit zu trennen. Dies Letzte wäre allerdings ein grobes Mißverstehen!

So scheint es nicht nur manchen Oberflächenbetrachtern, die daraus dann ihre Tagesmeinung über Goethes Verhältnis zur Musik überhaupt herleiten; es will mich aber dünken, daß sie in ihrem Urteil darauf einen groben Irrtum begehen. Den feststehenden Charakteristiken nach tritt Goethe vielleicht als der sensorischste („anschauend") Mann unserer Kultur auf. Wie sollte er da einer stark motorischen („bewegend") Erscheinung, als welche die Musik sich zu seiner Zeit vorwiegend gab, gerecht werden können? Und der Trugschluß ist fertig: daher verneint Goethe jede metaphysische Bedeutung

der Musik und spottet über die romantische Mystik, die, symbolisch gesehen, von Bonaventura etwa so angesprochen wird: „den Sterbenden ist die Musik verschwistert, sie ist der erste süße Laut vom fernen Jenseits, und die Muse des Gesanges ist die mystische Schwester, die zum Himmel zeigt . . .“ (Erste Nachtwache.)

Nun will ich zu erweisen suchen, daß Goethe allerdings, jeder Gefühlsduselei abhold, eine ähnlich quäkerhafte Auffassung ein für allemal abtat, dafür aber in der Musik, so er sie gebrauchen wollte, ein hervorragendes Medium fand, — nicht um in das Milieu der ihn umgebenden Zunftgenossen hinabzusteigen, sondern um sich mählich einen Vorstellungskreis eigener Musikalität zu bilden, den auch kein Beethovensches oder Schubertsches Gespräch ihm hätte aufzeigen können[1]. Es wird dann an der Zeit sein, mit dem Bedauern und mitleidigen Augenaufschlag aufzuräumen darüber, daß Goethe so schlecht zu seinen großen musikalischen Zeitgenossen stand, und mehr noch mit der unsinnigen Schönrederei, er habe sich von Zelter und anderen einlullen lassen. Nähere Einsicht in das Gewebe des Faustdramas bietet die Begründung wie auch die tiefere Ursache zu aller Begeisterung, die trotzdem der Faust den Musikern entlockt hat.



Hans Schubert †.
(Nachruf siehe Seite 231.)

Goethe hat sich dahin geäußert, daß nur die ersten Monologe des Faust zu einem (in seiner Zeit noch üblichen und beliebten) Melodram verwendbar seien. Er hat weiter zur ersten Aufführung des I. Teils in Weimar einige Verse zugedichtet, die als Engel- und Schlußchor nach „Ist gerettet“ gesungen werden sollten, während im Urfaust diese Theatralik überhaupt noch fehlt. Den im Einverständnis mit Fr. Th. Vischer recht opernhaften Schluß des II. Teils, eine Konzession, zu der sich, wie man sieht, Goethe auch am Ende des Gretchendramas später entschloß, möchte ich hier nicht als Grund oder Gegengrund für eine etwaige „musikdramatische“ Redaktion heranziehen, da für seine Zwittergestalt andere, mehr stilistische Nöte als dramatische Notwendigkeiten maßgebend waren. Nun führt man weiter mit Vorliebe den volksliedartigen Ton zumal des I. Teils ins Treffen, um wenigstens Goethes hervorstechend musikalischen Instinkt zu erweisen und um auf diesem volkspoetischen Umweg die musikbedürftige Konstruktion des Ganzen herzuleiten. Mit Unrecht. Denn das eingestreute Volkslied macht nirgendwo den musikalischen Gehalt eines Werkes aus. Man weiß außerdem, daß Goethe z. B. bei dem Lied „Der Schäfer putzte sich zum Tanz“ nicht eine musikalische Tanzweise, sondern eine szenisch-mimische Darstellung vor allem im Auge hatte, während das ganze Gedicht überhaupt ursprünglich nicht zum Faust gehörte. Was soll also Musik im Faust? Denn unabweislich begründet und daher „modern“ ist im Drama verwendete Musik nur dann, wenn aus dem Tönen einer Melodie oder aus der Reminiszenz eines Liedes neue psychologische Erscheinung an den handelnden Personen herauswächst. Exempel zu statuieren ist unnötig; denn jedermann kennt zu Dutzenden die Fälle, wo folgerichtig im Verlauf der Akte eines Stückes durch Musik nicht nur geistreiche Stimmung, sondern tiefergreifende Umstimmung erreicht wird. Hat Goethes Faust also nichts Positives der Musik entnommen, dann ist dort ihre Verwendung Zeit- und Interesseverlust. Oder käme ihr eine andere Sphäre zu? Ich glaube wohl. Doch liegt's auf einer mehr naturhaften, fast primitiven Stufe tonfühlender Erkenntnis. Und die Musik ist außer in Szenen, die — ihrem Schöpfer vielfach unbewußt — glatt nach Komposition verlangen (Vielfaches im II. Teil; Einzelnes wie V. 3188 ff. im I. Teil schon von Bettina dilettantisch versucht), zu einer Nebenwirkung degradiert, für die der Anlaß immer noch ehrend, aber kaum je entscheidend wird. Es läßt sich auch zeigen, daß Goethe einigemal höchst mythologische Musik angestimmt wissen will, wo sie dann recht geheimnisvoll am Ort und bisher ganz ungeklärt eingreifen müßte. So genügt es nicht zu sagen, der Weltdichter stehe etwa der Musik als ein wahrer Mystiker gegenüber, der die ungeheure Kraft der Töne wohl ahnt, aber deren vollen Wert nicht anerkennt. Richtiger ist, in Goethes Stellungnahme zur Musik ein leises Mißtrauen zu wittern, das er einesteils durch diskret revolutionäre Einschaltung in sein Kunstgebilde zu parieren wußte, dem er aber auch sorglos nachgab, wenn er Radziwill zu Gefallen ein paar Zeilen in „flache Singspielverschen“ brachte, wie E. Schmidt zu I. V. 3205—3216 anmerkt. Gleichfallend — nämlich so, daß er ihnen „gar keinen Wert an sich beimaß“ — sind auch die Stellen zu beurteilen, wo im konventionellen Stil Theatermusik verlangt wird. Nun bleibt immer die Tatsache, daß im I. Teil — sagt man — die Musik weit stärker und ihre Hilfe unmittelbar herangezogen wird. Doch tritt bei näherem Zusehen die Tendenz schon deutlich zutage, die musikalische Struktur nach einer ganz bestimmten Richtung zu drehen.

¹ Man vergleiche Goethes Worte über Musik in den Anmerkungen zu Rameaus Neffe; besonders: „Vielleicht läßt sich kein Komponist nennen, dem in seinen Werken durchaus die Vereinigung beider (von Goethe zuvor klar formulierter) Eigenschaften gelungen wäre . . . .“ Denn es ist nicht nur nötig, daß der Musiker, dem somit der Faust am schwersten zugänglich ist, weiter und tiefer fühlt als ein Poet und irgend ein Philologe: er darf nicht allein Komponist einer symphonischen Dichtung (Liszt), er muß Symphoniker sein. Und selbst diese Voraussetzung ist, wie die Literatur zeigt, noch keine Erfüllung.

Die entscheidende Periode setzt im S t u d i e r z i m m e r ein. Niemand bestreitet, daß durch den Christgesang als solchen und den altvertrauten Glockenklang Fausts Umkehr erzielt werden soll. Daß aber auch eine rein musikalische Reaktion mitschwingt, deuten gleich die ersten Worte an:

„Welch tiefes Summen, welch ein heller Ton
. . . . . .
. . . . . .
. . . . . .“

Behält man weiter im Auge, daß es Faust ehrlich meint mit dem Trost der Himmelstöne und -lieder (hätte sonst auch R. Wagner diese Stelle für sein Programm zur IX. Symphonie exzerpiert?), so haben wir hier trotz aller bildhaften Umkleidung des Textes und dem Doppelsinn der Worte eine prachtvolle Anschauung von echt urmusikalischer Klangwirkung, deren Ethos dem modernen Drama in dieser mehr als akustischen Ursprünglichkeit — ein Gottesdienst rettet Faust, sagt R. Riemann — verloren gegangen ist. Sie steht auch nur dies eine Mal im Faust; der Nachweis, daß Goethe kurz zuvor Grauns „Tod Jesu“ gehört und in Gedanken an dessen Eindrücke diese Verbindung geschaffen hat, erhöht ihren Wert, Faust von einem bösen Vorhaben zu einem guten zurückzuführen. Denn dies geschieht nur hier. So lohnt sich schon an ihrem exponierten musikalischen Einschlag die Feststellung, daß relativ selten im ganzen Faust Wortkategorien über „Tönen“ usf. vorkommen, zumeist noch in stetem Zusammenhang mit Naturerscheinungen Sturm, Wind, auch stark in Parallele zu R. Wagners Empfinden beim Herannahen des Tages. Schon deshalb beanspruchen die anderen wenigen Stellen erhöhte Aufmerksamkeit.

War es eben der musikalische Klang, der rettend eingriff, so wird gegenteilig in der Hand Mephistos die elementare Gewalt der Musik es sein, die seinen Absichten dienstbar gemacht wird. So fordert Mephistos Angebot, Faust w ü r d i g zu unterhalten, sachlich neue Erklärung. Der *Geisterchor*

„Schwindet ihr dunkeln[1]
Wölbungen droben!“

soll nach des Teufels Wort Faustens Gefühl entzücken, während Faust sich nur eine gefällige Kunst ausbittet. Es ist ein wohlabgewogener Unterschied in dem zwiefachen Verlangen. Erinnert man sich, daß Faust später selbst gesteht, Gefühl sei alles, so ist die richtige Fährte gefunden, um Mephistos „andere“ Absicht und das Resultat zu verstehen. Faust schläft ein, doch Mephisto dankt den Geistern ihr Konzert, daß sie ihn treulich eingesungen haben und neue süße Traumgestalten ihn umgaukeln. Wiedererwacht flucht Faust dem Traum, im Dialog mit Mephisto wird seine Meinung noch deutlicher. Wieder im Bild des Traumes und dem Fluch über all das

¹ E. Schmidt spricht von romantischer Wortmusik.

blendende Lock- und Gaukelwerk trifft er die Musik. So wird zur Gewißheit, daß Faust-Goethes klarem Blick jene Schein-Kunst im Innersten zuwider war, die so unsicher, ja nebelhaft spielend wirkt, die fortan dem Teufelszauber vorbehalten bleibt oder in der dumpfen Sphäre der Totenglocke, später auch zum Symbol der Kirche gewandelt (II. Teil, V. Akt) als widriges Geklingel weitertönt, unnachahmlich auch im geheimnisvollen Teufelsdienst bald „gellend pfeift," bald einen gellenden durchdringenden Glockenton erschallen läßt. Das sind alles keine gewöhnlichen Theaterglocken mehr. Albert Daur (die ästhetische Sinnlichkeit) empfindet jenes Abendglöckchens Silberlaut im fünften Akt recht musikalisch und setzt sein Hören in der ganzen folgenden Szene voraus: „Das Glöcklein läutet in Faustens Gedanken, daß er wütet," und er fühlt ebenso feinsinnig, daß es Goethe in Faustens Monolog mit dem „es klopft" auf eine erschreckend musikalisch brutale Wirkung ankam, demnach alles Andere als ein Theaterklopfen sein soll. Ich mache mir ebenfalls seine Definition dieses „Hörens" zu eigen: Alle Wortgebilde des Hörens im Faust „vermitteln Vorstellungen, die dem Reich des Hörbaren entstammen, die also ‚hörend' zu vollziehen sind." Selbst in Kleinigkeiten sind also noch Aufgaben, die ihres Komponisten harren.

An diesen beiden ersten Faust-Proben ist Goethes eigenstes Bekenntnis zur Musik eigentlich schon klar geworden, es tut der von ihm anerkannten Bedeutung der Musik nun keinen Eintrag, wenn sie in der Tragödie mehr und mehr zurücktritt, sofern sie Relation zu Faust besitzt.

Ist aber immer noch positiv, wenn auch merklich vergröbert. Die gesungenen Rundreime in Auerbachs Keller mit den zur schlimmsten Qualität verfallenden Liedanfängen — grad als wollte der Dichter den Absturz dieser Kunst andeuten — und Mephistos Flohlied stehen in der Wirkung, die Goethe für den Chor „jauchzend" bezeichnet, nicht viel höher wie die Zutaten in der Hexenküche, wo die Gläser zu klingen, die Kessel zu tönen anfangen. Faust nennt's abgeschmackt. Wenn Goethe in der szenischen Anmerkung da noch ernstlich verlangt, „sie machen Musik", so wird klar, wie wenig bedeutenden Sinn er dem Wort beilegt. Das ist aber seine Absicht und nicht etwa eine kritiklose Uebernahme der schon bei Pfitzer vorkommenden unsichtbaren Instrumente samt teuflischer Affenmusik.

Nun berückt stark und scheint der hier skizzierten Idee, die allenfalls H. Berlioz am trefflichsten durch die Komposition des Ratten- und Flohliedes stützt, zu widersprechen, was Gretchen singend will. Doch ist dies alles wohlberechnete Kunst und zeigt abgesehen davon, daß das Vorbild, das Frankfurter Gretchen, Märchen und Volkslieder liebte, wie in dieser Art von Volksliedern überhaupt die Melodie nicht das Ursprüngliche ist. Es scheint auch richtiger und der Einheit der Szenen gemäßer, wenn Gretchen nicht singt, sondern spricht. Dann stehen jedenfalls die folgenden strophischen Ergüsse über ihren Seelenzustand in einer Linie zu dem einleitenden: „Es war ein König in Thule," das auch zu seinem Teil ein Motiv ihrer Wesensart darstellt. Im echten Goetheschen Bild sind wir erst wieder bei Mephistos Zitherständchen vor Gretchens Tür; trotzdem er es ein „moralisch Lied" nennt, müssen die Verse, deren bös verführerischer Geist ohne den teuflischen „Ton" undenkbar ist[1], gesungen werden, damit Valentin zurecht den Sänger samt Instrument verwünschen kann. Und der Ausdruck „Vermaledeiter Rattenfänger" zielt wieder auf den diabolischen Musikus, ist weniger eine Shakespearesche Reminiszenz (Witkowski in „Goethes Faust" II. S. 263), als Goethes leider unausgeführte, aber in den Entwürfen angedeutete teuflische Auffassung von diesem lockenden Dämon, dem er zu Musikanten „Gewachsene töpfe" beigeben will, den E. Schmidt Ratten- und Mädchenfänger nennt.

In der zu dämonischer Kraft gesteigerten Wirkung der Musik gipfelt die Domszene, die zu „schauerlicher Wirkung" kompositorisch zu fassen vielleicht keinem besser lag wie dem jungen E. T. A. Hoffmann. Ob Goethe früher selbst beim Anhören des dies irae erschauerte oder frei in genialer Fantasie das Totenamt der Mutter zum Anlaß nahm, Gretchens höchste Not zu schildern, ist heute nicht mehr auszumachen. Und doch kündet diese bei Orgel und Gesang erwachsene Urkraft, nach welcher Seite der Dichter auch bei einer vollständig musikalischen Szene eine Wirkung der tönenden Sprache erstrebte. Die Umänderung von „der Posaune Klang" in „die Posaune tönt" ist wohl nicht zufällig; denn darin offenbart sich die Verdichtung des anfangs schwächlichen Gedankens zu einem wahren Weltgericht im guten wie bösen Sinne.

Merkwürdig selten ist in der Walpurgisnacht die Musik beigezogen[1], wiewohl doch ein besonderer Reiz vorlag, den das Intermezzo allerdings mit satirischem Einschlag und in Tieckscher Manier aufspielt. Es darf wundernehmen, daß in all den Hexen- und Zauberchören auch Mephisto, zu dessen Sphäre mählich die Musik geworden ist, das Instrumententönen „Verflucht Geschnarr" schimpft, dann freilich gutmütig meint: „man muß sich dran gewöhnen." Das klingt nicht abstrakt, und ist keine leere Spekulation: ja, man gewöhne sich daran, im Faust ein ganz besonderes Instrument mittönen zu hören!

Wo zum letzten Mal im I. Teil im Kerker das unbestimmte „es singt inwendig" Fausten bannt, ist's abermals eine gräßlich schale Melodie, die ihn (wie es im Urfaust heißt) zittern und wanken macht. Deutlicher wird als je zuvor, daß für Goethe Märchen und Musik bewußt zusammenklingen, sobald sie einen bösen Stachel ins Herz senken wollen. Gretchen erinnert ebenso an diesen geisterhaft romantischen Zug, wenn sie Scheu vor Liedern empfindet, die böse Leute ihr nachsingen. Ueberall grinzt ein Teufelskopf in das selige Tönen. Noch die Armesünderglocke, die zur Hinrichtung ruft, kündet boshaft aller Welt, welch furchtbar Geschehen ausgeklungen hat.

(Schluß folgt.)

[1] Berlioz, der an markanter Stelle die feine Ironie des musikalischen Zubehörs im Faust zu treffen weiß, läßt bezeichnenderweise dies Ständchen vom Chor der Irrlichter begleiten! Der Text seiner dramatischen Legende „Fausts Verdammung" ist ja sonst im großen ganzen mißglückt.

[1] Merkwürdig auch, weil Goethe, kurz bevor er die endgültige Form der Walpurgisnacht für den Faust fand, die erste Walpurgisnacht stofflich als Kantate bearbeitet hatte (1799), viel später diese dem jungen Mendelssohn „hoch symbolisch intentioniert" nannte, woraus dann eine der besten Kompositionen Mendelssohns entstand.

Der erste Liederkreis der deutschen Musik.

Von Dr. KONRAD HUSCHKE.

Mit ernsten Harmonien sehnsüchtigen Empfindens hebt der erste große Zyklus der deutschen Liedliteratur, Beethovens Liederkreis „An die ferne Geliebte", zu klingen an, langsam und espressivo:

Auf dem Hügel sitz' ich spähend
In das blaue Nebelland,
Nach den fernen Triften sehend,
Wo ich dich, Geliebte, fand.

Weit bin ich von dir geschieden.
Trennend liegen Berg und Tal
Zwischen uns und unserm Frieden,
Unserm Glück und unsrer Qual.

Ach den Blick kannst du nicht sehen,
Der zu dir so glühend eilt,
Und die Seufzer, sie verwehen
In dem Raume, der uns teilt.

Will denn nichts mehr zu dir dringen,
Nicht der Liebe Bote sein?
Singen will ich, Lieder singen,
Die dir klagen meine Pein!

Denn vor Liedesklang entweichet
Jeder Raum und jede Zeit,
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht.

Und in wunderbarer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks tönt es sehnsuchtsvoll weiter wie ein von Wehmut leise beschatteter Traum, der erzählt von einst durchlebten glückseligen Frühlingstagen, die von Licht und Sonne strahlten, aber Wolken sind über sie heraufgezogen, und der Traum klingt aus in ein stilles Bescheiden darein, daß das Glück, von dem er erzählte, unerreichbar bleiben muß:

Es kehret der Maien, es blühet die Au'.
Die Lüfte, sie wehen so milde, so lau.
Nur ich kann nicht ziehen von hinnen.
Wenn alles, was liebet, der Frühling vereint,
Nur unserer Liebe kein Frühling erscheint,
Und Tränen sind all ihr Gewinnen.

Worauf cantabile, in der letzten Strophe zum Anfang zurückkehrend, die Schlußwidmung an die ferne, ersehnte und doch nie erreichte Geliebte ins Land der Sehnsucht hinüberklingt:

Nimm sie hin denn, diese Lieder,
Die ich dir, Geliebte, sang.
Singe sie dann abends wieder
Zu der Laute süßem Klang.

Wenn das Dämm'rungsrot dann ziehet
Nach dem stillen, blauen See
Und sein letzter Strahl verglühet
Hinter jener Bergeshöh'

Und du singst, was ich gesungen,
Was mir aus der vollen Brust
Ohne Kunstgepräng' erklungen,
Nur der Sehnsucht sich bewußt,

Dann vor diesen Liedern weichet,
Was geschieden uns so weit,
Und ein liebend Herz erreichet,
Was ein liebend Herz geweiht.

Von einem jungen, kaum einundzwanzig Jahre alten Studenten im schwärmerischen Idealismus der damaligen Zeit unter glücklicher Nachahmung der Goetheschen Lyrik ersonnen weckten diese lieblich-zarten poetischen Töne in dem bereits weit über die Liebesschwärmerei hinaus zu ernster Männlichkeit gelangten großen Tondichter die Erinnerung an Zeiten, in denen er noch ein wahres Liebesglück und jene reine, beseligende Häuslichkeit erhoffte, die ihm nie beschieden sein sollte. Und er legte in die Tondichtung, die er zu den Gedichten des jungen Studenten schuf, sein ganzes Fühlen und Sehnen in einer Innigkeit und Reinheit, die immerdar alle diejenigen in ihrem Banne halten wird, die sich ganz der Schönheit dieser Klänge hingeben.

„1816 im Monat April" steht auf dem Originalmanuskript. Beethoven war also fünfundvierzig Jahre alt, als er die Lieder „An die ferne Geliebte" in die musikalische Welt hinausklingen ließ. Er stand unmittelbar vor dem Dezennium seines tiefsten und gewaltigsten Schaffens. Wie ein Abschiedsgruß an die, die er einst geliebt hatte, erscheinen sie uns voller Anbetung und doch ohne erschütternde Leidenschaft, nach Ueberwindung des Trennungsschmerzes ein sanftes Ausklingen der Glückseligkeit.

Ein Lebenskünstler wie Goethe war der von ungebändigtem Kraft- und Gefühlsüberschwang strotzende Meister der Töne auch in der Liebe nicht gewesen. Zwar sie hatte ihn oft und zumeist in hohem Grade ergriffen und sein Freund Wegeler berichtet, er hätte mitunter Eroberungen gemacht, die manchem Adonis, wo nicht unmöglich, so doch sehr schwer geworden wären. Indessen gewöhnlich war sie bei ihm nur für kurze Zeit heimisch, und als er einmal mit der Eroberung eines schönen jungen Mädchens geneckt wurde, gestand er selbst lachend, dieses Mädchen habe ihn am stärksten und längsten gefesselt, nämlich — volle sieben Monate! Nur einmal hat die Liebe mit unwiderstehlicher Macht und fürs Leben von ihm Besitz genommen. War es die holdselige Gräfin Giulia Guicciardi oder die schöne Gräfin Therese Brunsvik oder aber die geistvolle, feinfühlige Amalie Sebald oder endlich Therese Malfatti, die anmutige Tochter eines ihm befreundeten Arztes? Wir wissen es nicht. Jedenfalls liegt als Zeugnis einer tiefen Leidenschaft der berühmte unadressierte und halbdatierte, dreiteilige Brief „an die unsterbliche Geliebte" vor, der mit der leidenschaftlichen Anrede beginnt: „Mein Engel, mein Alles, mein Ich!" und im Tristanstile ausklingt: „Ist es nicht ein wahres Himmelsgebäude, unsere Liebe? — Aber auch so fest wie die Feste des Himmels? — — Nur durch ruhiges Beschauen unseres Daseins können wir unseren Zweck, zusammen zu leben, erreichen. — Sei ruhig — liebe mich! — Heute — gestern — welche Sehnsucht mit Tränen nach Dir — Dir — Dir — mein Leben — mein Alles! — Leb' wohl! — Ewig Dein, ewig mein, ewig uns!" Er ist im Juli 1812 geschrieben. Mag er nun eine Erinnerung an vor Jahren Erlebtes oder in unmittelbarem Drange der Liebe niedergeschrieben sein, auf jeden Fall ist er es, zu dem das zarte Liebesidyll des Liederkreises „An die ferne Geliebte" mit seiner in ihrer Art einzigen Lyrik das liebevoll-wehmütige Nachspiel bildet.

Anfang des Jahres 1816 hatte Beethoven seinen von ihm mit rührender Treue geliebten Neffen Karl, zu dessen Vormund er bestellt worden war, in das Privaterziehungsinstitut des Cajetano Giannatasio del Rio gebracht und verkehrte dann in der Folgezeit viel in Giannatasios Familie. Dort ließ er sich die Gesänge des Liederkreises, sobald er sie komponiert hatte, von den Töchtern des Hauses vorsingen und begleitete sie wohl dann und wann auch selbst dazu, dabei von den Liedern so ergriffen, daß er, wie die eine Tochter in ihrem Tagebuch mit humoristischem Beiklang schreibt, schon ganz gefühlvoll dasaß, bevor der Gesang nur begann. „Ein äußerst interessanter Abend durch Beethoven", schreibt sie ein andermal. Er begleitete seine „Entfernte" zu Nannis Gesang. Ich lebte nur für diesen Augenblick, meine Seele war gefesselt, ein heiliger Schauer durchlief mich, als ich ihn da sitzen sah". Zu ihrem Schmerze fand sie die von ihr gehegte Ahnung bestätigt, daß er unglücklich liebe: „Seit fünf Jahren hatte er eine Person kennen gelernt, mit der sich näher zu verbinden er für das höchste Glück seines Lebens gehalten hätte. Es sei nicht daran zu denken, fast Unmöglichkeit, eine Chimäre. Demnach ist es jetzt noch wie am ersten Tage. Diese Harmonie, setzte er hinzu, habe er noch nie gefunden. Doch ist es zu keiner Erklärung gekommen. Er habe es noch nicht aus dem Gemüt bringen können." Es mag dahingestellt bleiben, inwieweit der in dieser Tagebuchnotiz angegebene Zeitraum von fünf Jahren, der auf Amalie Sebald, mit der Beethoven im Jahre 1811 und auch 1812, kurz bevor er den Brief „An die unsterbliche Geliebte" schrieb, in Teplitz zusammen war, oder auf Therese Malfatti, die er 1810 vielfach gesehen und gesprochen hatte, hinweist, der Wahrheit entspricht, beziehungsweise inwieweit die Tagebuchnotiz in dieser Richtung Anspruch auf Zuverlässigkeit hat. Auf alle Fälle kann man wohl aus ihr entnehmen, daß Beethoven in der Zeit, wo der Liederkreis entstand, voller Wehmut an die ihm entschwundene Geliebte zurückdachte. Auch hat er damals, und zwar nicht lange vor Vollendung des Liederkreises, an seinen Schüler Ries die denkwürdigen Worte geschrieben: „Alles Schöne an Ihre Frau; leider habe ich keine; ich fand nur eine, die ich wohl nie besitzen werde." Die unerfüllbare Sehnsucht nach dieser einzigen Geliebten war es, die in den Klängen des Liederkreises noch einmal erzitterte.

Die sechs Lieder, durch Uebergänge miteinander verbunden, wachsen organisch auseinander empor. Text und Gesang sind wundersam verwoben, die Grundstimmung jedes Gedichts mit genialster Intuition getroffen, Tonarten, Melodie und Rhythmus dem Text vortrefflich angepaßt und alles ist so einfach und ungekünstelt, als müßte es so sein, gesungen „aus voller Brust ohne Kunstgepräng'". Man kommt, wenn man die Lieder so recht auf sich wirken läßt, mit seinen Gedanken unwillkürlich zu dem von Beethoven selbst gesprochenen goldenen Worte: „Das Neue und Originelle gebiert sich selbst, ohne daß man daran denkt" und dann wenden sich diese Gedanken wohl hinüber zu gewissen Kompositionen moderner Musiker, in denen, trotz aller Originalitätswut ihrer Schöpfer, Neues und Originelles nicht zu finden ist. Voll sinnenden Ernstes ertönt im ersten Lied das Motiv des sehnsuchtsvollen Gedenkens, „ziemlich langsam und mit Ausdruck" lautet die Tempovorschrift, aber bald werden die Klänge drängender und im stringendo geht es zum Allegretto des zweiten Liedes, voll Unruhe schweifen die Gefühle des Liebenden über die blauen Berge und noch weiter bis in weiteste Fernen. Ist doch die Nähe öde ohne die Geliebte. Endlich findet er den Frieden im stillen Tal und pianissimo erklingen die Worte: „Dort im ruhigen Tal schweigen Schmerz und Qual", ganz eigen gehoben in geheimnisvoller C dur-Wendung. Die Singstimme hält in träumerischer Vergessenheit den einen Ton fest, während die Begleitung leise die Melodie weiterspinnt. Im dritten Liede sendet der Sänger die Wolken, die Vögel, die Wellen des Baches aus, der Geliebten seine Grüße zu bringen. Nach dem Poco Adagio, das dem leidenschaftlich schnellen Sehnsuchtsstürmen: „Ach mich zög's nicht von hier, könnt' ich, Traute, bei dir ewiglich sein" in schmerzlichen Gedanken nachklingt: „ewiglich sein!", ist in jähem Umschwung Allegro assai eingetreten. Das vierte Lied ist ein Andachtsgesang, ein wehmutsvolles Träumen, daß die Liebesboten nun bei ihr sein und sie umschmeicheln werden. Nun jubelt als fünftes Lied ein Mailied heran, frohlockend und trillernd, Kuckucksrufe, Hirtenklänge, aber trauernd schließt es ab in wehen Mollakkorden: die Schwalben bauen ihr bräutlich Gemach. Nur dem Liebenden naht nicht der Frühling. Ich habe oben den Text dieses klagenden Schlusses von Nr. 5 und ebenso den des zu den Einsamkeitsgedanken des Anfangs zurückkehrenden Schlußgesangs angeführt. Der Komponist kehrt hier auch wieder zur Tonart des ersten Gesangs, dem ernsten Es dur, zurück. Der schöne Traum ist ausgeträumt.

Beethoven ist oft und mit Recht mit Michelangelo verglichen worden. Von dem zeigt man neben seinen machtvollen plastischen Werken und grandiosen Gemälden ein paar wunderfeine Elfenbeinschnitzereien. Daran mahnt der feinsinnige, zarte Liebesgesang des gewaltigen Symphonikers.

Es ist natürlich, daß das bei aller Feinheit leichtverständliche kleine Werk des Beethovenschen Genius bald Verständnis fand. 1817 bereits schrieb die Allgemeine Musikzeitung voll Begeisterung, besonders in Hinsicht auf Phantasie und Gefühl gehörten diese Lieder zu den schönsten, die die Welt überhaupt besitze. Hatte doch schon Beethovens erstes bedeutenderes Lied, „Die Adelaide", die er zwanzig Jahre vorher komponiert hatte, die weitesten Kreise und darunter die Besten im Reiche der Kunst bezaubert, obwohl sie noch dem alten Arienschema angepaßt war und in Charakteristik und Anpassung an den Text im Vergleich zu Beethovens späteren Vokalkompositionen noch manches zu wünschen übrig ließ. Sie war neben zwei der mächtigsten Beethovenschen Werke, der c moll-Symphonie und der c moll-Messe, Franz Schubert besonders ans Herz gewachsen und Nikolaus Lenau, dem größten Musiker und Beethoven-Enthusiasten unter den deutschen

Dichtern, entlockte sie Tränen, so oft er sie hörte. Die edle Melodik und der erhabene Klangzauber der Beethovenschen Kunst ertönte eben bereits aus ihr. Dann kam die Vertonung Goethescher Lieder: „Trocknet nicht"; Kleine Blumen, kleine Blätter; Herz, mein Herz, was soll das geben; Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn; Nur wer die Sehnsucht kennt; die Klärchenlieder; alle sind sie feiner und charakteristischer schon wie die Adelaide, auch im Klaviersatz, und wie sie fast durchgehends Lieder der Sehnsucht. Der Liederkreis „An die ferne Geliebte" bezeichnet den Höhepunkt dieser Gesänge der Sehnsucht und den Höhepunkt der Beethovenschen Lyrik überhaupt. Mit ihm hatte der Lyriker Beethoven ausgesungen. Im Frühjahr 1816, also etwa zu gleicher Zeit mit dem Liederkreis, wurde die Phantasiesonate op. 101 vollendet, dem Liederkreis, besonders in den innig empfundenen Klängen des ersten Satzes und dem sehnsuchtsvollen Adagio, nahe verwandt. Kaum zwei Jahre darauf aber erschien die gewaltige Hammerklaviersonate op. 106 und 1819/22 wurde die missa solemnis, 1823/24 aber die Neunte Symphonie geschaffen. Die zarten Liebesklänge des Liederkreises kehrten nicht wieder.

Ein anderer, ebenfalls in Wien zu Hause, der zu Beethoven wie zu einem Gotte emporschaute, Franz Schubert, führte in der Zeit, wo diese Titanenwerke und die abgrundtiefen letzten Quartette seines Meisters erschienen, das deutsche Lied unter Erhebung zu einer besonderen Kunstgattung auf den Gipfel der Vollendung. Er erreichte dies mit der ihm eigenen romantischen Sensibilität, die für die volle Ausbildung des Liedes nötig war und die Beethoven, so wundervoll er die musikalische Lyrik durchgeistigt hatte und so hoch er damit über die Liedliteratur vor ihm hinausgestiegen war, noch nicht besaß. Und zu dem Beethovenschen Liederkreis fügte er zwei weitere Liederkreise, die Müllerlieder und die Winterreise. Spätere große Liedersänger aber, vor allem Robert Schumann, haben die Zahl der Liederkreise weiter vermehrt und damit, wie Schubert, dem großen Meister, von dem sie ja alle ausgingen, auch auf dem Gebiete, wo er nicht so schöpferisch gewirkt hatte wie sie, echte Nachfolge bewiesen.

Johann Seb. Bachs Klavierwerke,[1]

in besonderer Berücksichtigung ihrer Bedeutung für den Unterricht und die Hausmusikpflege.

Von H. OEHLERKING (Elberfeld).

Dem Musikkundigen ist es keine auffällige Erscheinung, vielmehr eine Selbstverständlichkeit, zu sehen, wie namentlich während des Weltkrieges im Mittelpunkte aller auf Ernst und Erhabenheit gerichteten Musikkultur die drei deutschen, klassischen Meister Bach-Beethoven-Brahms stehen. Wurde Bach von seinen Zeitgenossen längst nicht in die erste Reihe der Tondichter gestellt, so erstrahlt nunmehr dieser Name in unvergleichlichem Glanz, und sehen wir die Werke des Thomaskantors nach und nach Volksgut werden. Freilich hatten schon vereinzelt weitblickende Männer wie Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Schumann auf die Riesenerscheinung und Wiederbelebung Bachs hingewiesen. Doch war im allgemeinen viel zu wenig von Bach selbst bei unseren Klassikern bekannt und mußte vor allen Dingen erst das deutsche Volksempfinden wieder lebendig werden, bevor eine alles umfassende Bachkultur einsetzen und sich durchsetzen konnte. Richard Wagner, der, wie das im schönsten Lichte die „Meistersinger" zeigen, die Spuren und das Leben des deutschen Volkes sah und verstand, hat es klar ausgesprochen, daß mit der Steigerung des Gefühls für deutsche Art auch das Verständnis Bachs und die Liebe zu seiner Kunst Hand in Hand gehen wird: „Will man die wunderbare Eigentümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bild erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst fast unerklärlich rätselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichsten Lebens deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes." Jetzt, wo das ganze deutsche Volk im begeisterungsvollen Kampfe um seine heiligsten Güter, auch um die göttliche Kunst der Musik steht, wird es dem Leser und Freund unserer „N. M.-Z." nicht unwillkommen sein, wenn wir seine Aufmerksamkeit auf einen Teil des Riesenwerkes unseres deutschen Altmeisters richten, dessen pädagogische Wichtigkeit für die musikalische Erziehung der Jugend und hiermit in enger Beziehung stehend für die Pflege edler Hausmusik nicht hoch genug bewertet werden kann: die Klavierwerke. Nicht weniger als vier starke Bände umfassen nach der bei Breitkopf & Härtel erschienenen Ausgabe der Bach-Gesellschaft diese Werke. Band I: 15 Inventionen und 15 Symphonien. Klavierübung, 1. Teil: sechs Präludien. 2. Teil: ein Konzert und eine Partite. Dritter Teil: Choralvorspiele und Duette. Vierter Teil: Arie mit 30 Veränderungen. Tokkata in fis moll. Tokkata in e moll. Fuge in a moll. Band II: das wohltemperierte Klavier, 1. Teil 1722. 2. Teil 1744. Anhang: Varianten und Erläuterungen. Band III: Suiten. Tokkaten, Präludien, Fugen, Fantasien und andere Stücke. Anhang I: Varianten zu den vorstehenden Klavierkompositionen sowie zu einigen Stücken des dritten Bandes derselben. Anhang II: Suitenfragmente, verschiedene einzelne Sätze und unvollendete Stücke. Band IV: Umarbeitungen eigener und fremder Kompositionen. Verschiedene Präludien, Fugen und andere Stücke, deren Echtheit wahrscheinlich ist. Anhang I: Kompositionen, deren Echtheit nicht sicher verbürgt ist, und einige Varianten. Anhang II: Konzert No. 2 von Vivaldi, und Fuge von Erselius in der Originalgestalt.

Diese reichhaltige Klaviermusik ist einesteils der Niederschlag des Studiums, das S. Bach bei seinen Vorgängern und Zeitgenossen — Pachelbel, Froberger, Bruder in Ohrdruf, Böhm (Lüneburg), Buxtehude (Lübeck), Reinken (Hamburg); die französischen Clavicinisten: Kuhnau, Kerll, Murschhauser; die Italiener Frescobaldi, Vivaldi, Legrenzi, Marcello — trieb. In der Kunst der Vorgänger (Pachelbel, Kuhnau, Italiener) wurzeln manche Jugendwerke, so die ergötzliche Programmusik „Capriccio über die Abreise seines geliebten Bruders", worin aus der Fuge lustige Posthornklänge erschallen; die Variationen über eine d moll-Passacaglia. Die Bearbeitung Vivaldischer Konzerte, die Benutzung Legrenzischer, Albinonischer Themen entstanden auf Anregung italienischer Violinmusik. Die ausgereifte, kerndeutsche Persönlichkeit, der keine menschlichen Regungen fremd sind, die alle Staffeln durchläuft von dämonischer Tragik bis zum harmlosesten Scherz, die Herzenswärme mit Geistestiefe vereinigt, welche die kontrapunktische Technik genial beherrscht, erkennen wir aus den späteren Werken: Concerti grossi für 1—4 Klaviere mit Orchester oder Klaviersolo, Suiten, wohltemperiertem Klavier, Präludien, Inventionen, Fantasien. Was die Vergangenheit geschaffen, faßt Bachs universaler Geist zusammen, durchdringt und erweitert es. — War das Cembalo (Klavier) bis dahin begleitendes Generalbaßinstrument gewesen, so erhebt es Bach zum neuen, selbständigen Soloinstrument, für welches er in Cöthen sechs Violin-, drei Flöten-, drei Gambensonaten und 16 vielfach nach Vivaldischen Violinkonzerten gearbeitete Concerti grossi mit obligat ausgestattetem Klavier schrieb. — Zwingt uns die unübertreffliche Kunst des Kontrapunktes zu hellster Bewunderung, so macht uns die Gefühlstiefe, oft in romantisches Gewand gehüllt, ganz zu Freunden der Bachischen Klaviermusik. Reich an romantischem Element ist das „Wohltemperierte Klavier": E dur Präludium im pastoralen Ton; in romantischen Farben erglühen: Präludium und Fuge f moll (in beiden Teilen), in h und fis moll, in b, cis, es moll und C dur. Duftig erblüht die Romantik in den Suiten und Partiten, z. B.: B dur Gigue, das übersinnlich verträumte Adagio des italienischen Konzertes, die langsamen Sätze beinahe aller Brandenburgischen Konzerte, die chromatische Fantasie und Fuge; nicht zu vergessen die Goldbergvariationen, jene 30 Variationen über eine Arie, aus welcher nicht nur ein tiefsinniges Adagio, sondern auch am Schluß ein lustiges Quodlibet ersteht. Von der Heiterkeit zum lustigen Lachen ist es nur ein kleiner Schritt, führen doch in der letzten Variation 2 neckische Volkslieder ein lustig Leben: „Kraut und Rüben haben mich vertrieben, hätt' mein' Mutter Fleisch gekocht, so wär' ich länger blieben. — Ich bin so lang nicht bei dir gewest: Ruck her, Ruck her; Ruck her". Wir begegnen hier dem alten Quodlibet, das Bachs Vorfahren bei ihren Zusammenkünften auf den großen Familientagen zur weidlichen Ergötzung diente. Stünde die Bachsche Autorschaft nicht fest, so würde man nach Betrachtung des Notenbildes der zweiten und dritten letzten Variation glauben, daß Beethoven sie geschrieben habe, so modern ist ihr Stil. — Ueber Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Brahms reicht Bachs Einfluß durch die Klaviermusik bis auf den heutigen Tag. Die moderne Kunst eines Max Reger wäre ohne Bach undenkbar. Konnte sich der Altmeister auch vom Zeitgeschmack nicht ganz frei machen, wie das aus oftmals wiederkehrenden Wendungen, Kadenzen, Verzierungen hervorgeht, so bleibt das Studium seiner Klavierwerke die Grundlage aller ernsthaften Beschäftigung mit Musik, vornehmlich der Ausbildung eines Klavierspielers. Erhob Bach das alte Cembalo zum Soloinstrument, so war er auch der Begründer einer neuen Fingertechnik. Wie er die gleichschwebende, „wohltemperierte" Stimmung ein-

[1] Wir verweisen bei dieser Gelegenheit auf die im Verlage von Carl Grüninger in Stuttgart erschienene Auslese aus Bachs instruktiven Klavierwerken. Die Schr.

führte, so auch den natürlichen Gebrauch des Daumens, den Couperin und andere Meister nur ausnahmsweise bei größeren Spannungen gestatten. Mit Vorliebe spielte Bach auf dem zarten und schattierungsfähigen Clavichord, das bei stillstehender Hand nur durch die vorderen Fingergelenke zum Erklingen gebracht wurde. Für diese Technik erdacht war die herrliche „chromatische Fantasie" mit ihrem lyrisch-religiös-mystischen Stimmungsgehalt. — Erst nach langen Irrwegen und Irrtümern konnte das musikalische Volk der Deutschen in die Geisteswelt seines großen Meisters eingehen. Vielen galt er als „der Kirchenkomponist", anderen schwebte er nur als der „Fugenschmied", noch anderen als der trockene, Perücken tragende musikalische Rechenmeister vor Augen. Lehrer begannen aus pädagogischem Unverstand zu früh mit dem Bach-Studium. Aeltere Bach-Ausgaben schossen am Ziel vorbei, ihre Zusammenstellungen zeigten den strengen und tiefernsten, den unserer Zeit fernliegenden Bach, dessen Werke namentlich als Fingerübungen im strengen Stil, als eine „notwendige strenge Schule des musikalischen Geistes, die man anfangs an Stelle der Etuden durchmachen möge." — Allerdings darf zum Schaden der Kunst die Bachsche Klaviermusik nicht andere Meister (Händel!) verdrängen wollen. Auch hier gilt es, das Edelmetall, die Perlen aus der Fülle des Guten herauszuschälen (z. B. aus dem wohltemperierten Klavier: es moll, cis moll, b moll Präludium und Fuge als Stücke voll fröhlichster Heiterkeit und schönsten Naturgenusses) und minder Wichtiges, das der große Künstler in Zeiten geistiger Schlummer-Stündchen schuf, ruhig beiseite zu lassen. — Was die Stellung der zahllosen Klavierwerke Bachs im einzelnen zur Frage der musikalischen Jugenderziehung und der Hausmusikpflege, die Auswahl und Anordnung für diesen Zweck betrifft, so geben uns in manchen Fällen die von Bach selbst verfaßten Titel deutliche Anmerkungen und Hinweise. Nach dem Vorbilde seines Amtsvorgängers Kuhnau gab er sechs Partiten (deutsche Suiten) unter dem Titel „Klavierübung" (1. Teil) heraus. Uebung ist hier nicht gleichbedeutend mit Studienwerk, es bedeutet „Unterhaltung". Der Autor, welcher den ersten Teil der Klavierübung im Selbstverlag herausgab, äußert sich also: „Klavierübung bestehend in Präludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Menuetten und anderen Galanterien, denen Liebhabern zur Gemütsergötzung verfertigt." Wie manches in der Orgelmusik, so waren auch viele Werke als Unterrichtsstücke für Bachs Söhne und Schüler geschrieben. Bachs Klavierschule setzte sich zusammen aus: Präludien für Anfänger, zwei- und dreistimmige Inventionen und das wohltemperierte Klavier. Wir kennen 18 Präludien für Anfänger, davon stehen sieben in Friedemans Klavierbüchlein. Der große Musikpädagoge Bach schaut aus diesen kleinen Präludien heraus: es sind nicht einfache Uebungsstücke, sondern Tondichtungen voll lebendigen Inhalts und abwechselungsreichster Stimmung, zu denen Kinder und Erwachsene immer gern wieder zurückkehren, so das in Sechzehntelbewegungen harfenartig dahin träumende c moll-Präludium, das jubilierende und mit rauschendem Klang dahinziehende C dur-Präludium. — Der Titel des Hauptautographs der Inventionen und Symphonien gibt die Bestimmung derselben also an: „Auffrichtige Anleitung, womit denen Liebhabern des Klaviers besonders aber denen Lehrbegierigen eine deutliche Art gezeigt wird, nicht allein mit zwei Stimmen reine spielen zu lernen, sondern auch bei weiteren Progressen mit dreien obligaten Partien richtig und wohl zu verfahren, anbey auch zugleich gute inventiones nicht alleine zu bekommen, sondern auch selbige wohl durchzuführen, am allermeisten aber eine cantable Art im Spielen zu erlangen, und darneben einen starken Vorschmack von der Composition zu überkommen. Verfertigt von Joh. Seb. Bach, Hochf. Anhalt-Cöthenischer Capellmeister. Anno Christi 1723." Die den zweiten Teil der Bachschen Klavierschule bildenden Inventionen wurden von dem Autor ursprünglich „Praeambulum", die Symphonien „Fantasie" genannt. Den Namen „Invention" hat Bach von einem unbekannten Komponisten, dessen Sachen er zum Gebrauch für seine Söhne abschrieb, übernommen. Er verläßt in ihnen die zweisätzige Liedform der sechs Präludien für Anfänger und führt in den Inventionen gewisse Motive und Themen streng kontrapunktisch durch, weshalb er auch auf die Bezeichnung „Präludium" verzichtete. Der Hauptzweck dieser Abteilung der Bachschen Klavierschule war, die „kantable Art" auf dem Clavichord (unserem Klavier) im Gegensatz zu dem üblichen hackbrettartigen Klimpern auf dem Klavizimbel, also den gesangreichen, modulationsfähigen Ton durch motivisch und thematisch aufgebaute Unterrichts- und Vortragsstücke unterrichtsgemäß zu lehren. Wer diese trefflichen Bachschen Stücke technisch gründlich geübt und wem durch einen verständigen Lehrer eine anschauliche Darlegung der Stimmführung gegeben ist, ist auf den rechten Weg gebracht, ein Verständnis und eine Beurteilung von guter und schlechter Musik sich zu eigen zu machen. So enthält der Titel der Inventionen eine ernste Mahnung an alle Klavierlehrer, nicht allein S p i e l unterricht zu erteilen, sondern dem Schüler eine Kenntnis der musikalischen Kunstgattung beizubringen. — Die beiden Teile des „Wohltemperierten Klaviers", des dritten Teiles (Oberstufe) der Klavierschule, entstanden 1722 (I) und 1744 (II.) enthalten die eine und andere Nummer, die sich schon in Friedemans (Bachs Sohn) Klavierbüchlein von 1720 finden. Der in die Bachsche Ideenwelt Eingeweihte wird bald herausfinden, daß manche Präludien und Fugen in beiden Teilen stehen, die, wenigstens in ihrer Urform, in des Meisters Jugendzeit entstanden sind; z. B. das e moll und B dur Präludium des ersten Teiles und die a moll Fuge mit dem eigentümlichen, etwas unfertigen Thema. Mit der Herausgabe verband Bach unterrichtliche und Unterhaltungszwecke (Hausmusikpflege!). Im Autograph lautet der Titel des 1. Teiles: „Das wohltemperierte Klavier oder Präludie und Fugen durch alle Töne und Semitonia sowohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum *Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musikalischen Jugend* und auch derer in diesen studio schon habil seienden b e s o n d e r e n Z e i t v e r t r e i b aufgesetzet und verfertiget von Joh. S. Bach. p. t. Hochfürstl. Anhalt-Cöthenischen Capellmeistern und Directore derer Kammer-Musiquen. Anno 1722. Was das Studium dieser Wunderwerke anbetrifft, so gilt hier, schon allein der sich häufenden technischen Schwierigkeiten wegen, an erster Stelle der pädagogische Fundamentalsatz: „Vom Leichten zum Schweren" und nicht minder das Sprichwort: „Uebung macht den Meister". Weit ausholende, ästhetische Erklärungen werden in dieser Bachschen Wunderwelt wenig am Platze sein. Es trifft hier des Dichters Wort zu: „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen". Alles tönt uns aus dem „W. Kl." entgegen: Freude, Schmerz; Lachen, Klagen; der Jammer der Erde, die Seligkeit des Himmels; der Duft lächelnder Wiesen und Felder, das Sausen und Brausen in Wolken und Lüften. — Die von jeher beliebte chromatische Fantasie und Fuge, sowie die im neapolitanischen Klavierspiel geschriebene e moll-Fantasie darf in unserm Rahmen nicht fehlen. Nicht unerwähnt dürfen bleiben die sieben Tokkaten, die ihrer Struktur nach Sonaten gleichen; die wertvollste davon ist die in g moll; von besonderer Schönheit sind die Adagios in d moll und G dur. Die Freunde der Programmusik mögen das „Capriccio", zu Ehren seines zweiten ältesten Bruders Johann Jakob verfaßt, der sich als 19jähriger Hautboist von Karl XII. in Polen 1704 anwerben ließ, studieren: es gewährt viel Kurzweil und Belustigung, ist auch in der technischen Ausführung kaum mittelschwer. — Die Goldberg-Variationen (einige recht schwer!) spiele man mit Auswahl. Wer die heitere Muse liebt, halte besonders bei der zweiten und dritten letzten Variation Einkehr. Zur Unterbrechung und Abwechselung des ernsten Studiums des „Wohltemperierten Klaviers"



Amalie Bartfeld.
(Text hierzu siehe Seite 231.)

empfehle ich die Suiten. Für das 1725 erschienene „Notenbüchlein" seiner zweiten Frau Anna Magda sind die im anmutig französischen Stil gehaltenen „französischen" Suiten verfaßt. Die für einen Engländer komponierten „englischen" Suiten sind breiter angelegt. Die im Geschmack Couperins verfaßten französischen Suiten gehören zu den bekanntesten und leichteren Sachen (einige sind schon auf der Unterstufe spielbar!); mit ihnen wird sich der Schüler umso leichter befreunden, als Bach in diesen Tänzen (Allemande, Courante, Gavotte. Gigue, Marsch, Menuett, Musette, Polonaise, Rondeau, Sarabande) lieblichste Melodien in gefällige rhythmische Formen ausgestreut hat. Die Suiten (Folge von Tänzen) sollten Bachs junger Frau, die er im Klavierspiel und in den „wichtigsten Regeln des Generalbaß" unterwies, eine besondere Freude bereiten. In viele der neueren, besseren Klavierschulen sind verschiedene dieser reizenden, technisch leicht zu bewältigenden, alten Tanzformen aufgenommen. — Wie obige Ausführungen ergeben, läßt sich eine musikalische Erziehung der Jugend im Sinne Bachs und im engen Anschlusse an seine eigenen Werke von früh ab praktisch durchführen.

Eine sehr wichtige Frage ist diejenige nach der Wiedergabe der Bachschen Klavierwerke. Um S. Bach richtig zu verstehen und stilvoll zu spielen, muß man zunächst seine Vorgänger und Zeitgenossen richtig verstehen. Ich empfehle daher, nach einer guten Auswahl Couperin, D. Scarlatti und Händel gründlich zu studieren, oder geeignete Stücke dieser Meister in den Unterrichtsgang (Schule) an rechter Stelle einzugliedern. Wer unvermittelt eines Tages dem Schüler die Inventionen oder kleinen Präludien von Bach vorlegt, pflegt meist mit dem Bach-Studium nicht weiter zu kommen. Die Behandlung dieser und anderer Sachen (französischen Suiten) setzen die genaue Kenntnis des gebundenen Stiles, die feinste Ausprägung des Tones, mannigfacher Formen des Ausdrucks voraus. Lehrern und Schülern, welche sich mit diesen und anderen Dingen (Phrasierung, Fingersatz, Dynamik, Agogik, Ausführung der Verzierung) vertraut machen wollen, empfehle ich, da ich aus Raummangel an dieser Stelle auf weitere Ausführungen verzichten muß, den „Wegweiser zu Joh. S. Bach". Eine Sammlung von Klavierwerken aus dem 18. Jahrhundert mit Bezeichnungen und Erklärungen nach dem Stande moderner Musikforschung herausgegeben von Arthur Blaß. Preis 3 Mk. Verlag Vieweg, Groß-Lichterfelde." — Genaue Anweisungen über den Vortrag Bachscher Klavierwerke gibt Albert Schweitzer in seinem bei Breitkopf & Härtel erschienenen Buch über J. S. Bach (Seite 319—356). Warnen will ich kurz vor zwei landläufigen Fehlern: Man überstürze sich nicht im Tempo und übertreibe nicht die dynamischen Schattierungen, vermeide plötzlichen Uebergang von zwei weit auseinanderliegenden Stärkegraden (*p—f*). „Im allgemeinen gilt der Satz, daß die Lebendigkeit in den Stücken nicht auf der Temponahme, sondern auf der Phrasierung und Betonung beruht. Bachs Adagio, Grave und Lento sind nicht so langsam wie die unseren, sein Presto nicht so schnell wie das heutige. Darum gerät man leicht in Gefahr, seine langsamen Sätze zu gedehnt und die schnellen zu rasch zu spielen."

Außer dem bereits genannten „Wegweiser zu Bach" von Blaß empfehle ich zum Vorstudium: Rund um Bach von M. Frey (2,40 Mk, Verlag Steingräber), eine gute, 15 Meistersätze von Rossi, Couperin, Rameau, Scarlatti, Paradies, Händel, Kienberger, Häßler und die verschiedenen Bachs umfassende Anthologie.

Das Ideal — eine kritisch korrekte Originalwiedergabe — fehlt bis jetzt noch. Nachahmung verdient das Vorgehen Busonis, welcher bei Simrock die „chromatische Fantasie" herausgab: also nicht mehr „Bearbeitungen", sondern „Interpretierungen" der Bachschen Werke herauszugeben. Die relativ besten Bach-Ausgaben sind diejenigen bei Peters (Czerny, Griepenkerl, Roitzsch), Breitkopf & Härtel (Bach-Gesellschaft), Universal-Edition (Rönigen).

Große Chöre und Künstler wetteifern heute, Bachs Werke öffentlich aufzuführen; hiemit steht die Pflege Bachscher Musik im Hause im schroffen Mißverhältnis. Das ist sehr zu bedauern, da Bachs Musik durch und durch d e u t s c h ist. Sie entstand in einer Zeit, wo deutscher Geist nur noch eine Heimstätte in Haus und Familie hatte. Richard Wagner, dessen Tun und Schaffen ja nur für die Oeffentlichkeit bestimmt war, hat die deutsch-kulturelle Bedeutung Bachs richtig erkannt: „Bach arbeitet nur für sich, denkt an kein Publikum; nur manchmal ist, als spielte er seiner Frau etwas vor, da ahnt man die neue Zeit, sie steckt schon ganz in ihm eingeschlossen". D arumwollen wir Lehrer und Schüler getrost an diesen großen deutschen Mann und sein Wunderwerk herantreten. Durch das Studium und die Ausbreitung der Bachschen Kunst werden wir dem „neuen, größeren Deutschland", das aus dem jetzt noch tobenden Weltenbrand strahlend erstehen wird, auf musikalischem Gebiete die beste Vorarbeit und Kultur liefern.

Am Klavier.

Von WILHELM BIELER.

Immer bescheiden.

Warum ein hohes Werk verpfuschen
Mit unfesten, untreuen Fingerlein?
Anstatt über Beethoven wegzuhuschen
Spiel fest und treu die Wacht am Rhein!

Mit Maß.

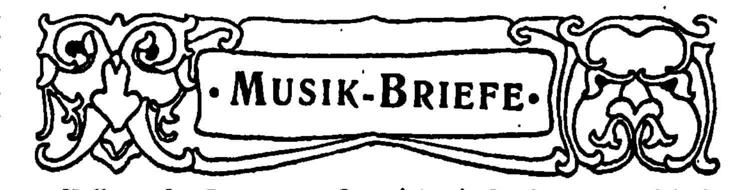
Vom Blatte spielen ist gar hübsch getrieben,
Nur heißt's dazwischen auch vom Blatte üben!

Merk's!

M e c h a n i s c h üben ist nur Selbstbetören:
Die Kunst, zu üben, ist die Kunst, zu hören!

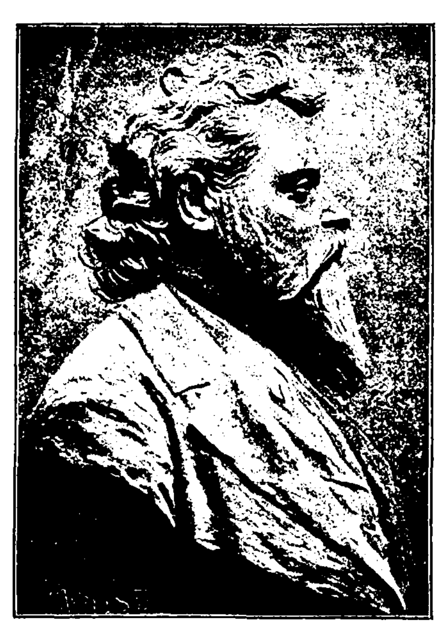
Bedingung.

Was nützt die schönste Regel,
B e g r e i f t man die Regel nicht?
Genau so viel, wie die Laterne,
In der kein Licht.



Halle a. S. In unserer Oper ist seit Beginn der Spielzeit fleißig gearbeitet worden. Mit „Siegfried" — musikalisch von *Oskar Braun*, szenisch von Dir. *Leopold Sachse* geleitet — eröffnete man verheißungsvoll. In der neueinstudierten „Wildschütz"-Aufführung stellte sich *Karl Nöhren* als eine speziell für die Operndirektion glänzend begabte musikalische Persönlichkeit vor. Die Früchte seiner Arbeit stachen am auffallendsten beim Chore hervor, der endlich einmal eine verfeinerte Vortragsweise zeigte. „Fidelio" gab *Oskar v. Pander* Gelegenheit, sich als ein Dirigent von musikalischer Wohlanständigkeit und maßvoller Auffassung einzuführen. Starkes persönliches Empfinden wußte er hier weniger zu zeigen. Mit dem „Tristan" gelang ihm dies ungleich besser. Eine Neueinstudierung von „Don Juan" interessierte lebhaft wegen einer szenischen Neuerung beim Finale des ersten Aktes. Diese Szene erschien zu einem abendlichen Gartenfest umgestaltet, wobei auch die von Mozart verlangten drei kleinen Orchester hörbar und sichtbar zur Geltung kamen. Die Aufführung unter Braun hielt die Würde des Werkes hoch. Von den Solisten trafen *Dina Mahlendorff* (Elvira), *Otto Samper* (Don Juan), *Anna Enghardt* (Zerline) und *Adolf Harlacher* (Ottavio) den Mozartschen Gesangsstil am besten. Als erste Neuheit bescherte uns die Direktion E. W. Korngolds „Ring des Polykrates" und „Violanta" in ausgezeichneten Aufführungen. Eine erstaunlich starke Begabung und eine ganz merkwürdige seelische Frühreife spricht aus diesen beiden Einaktern. Der heitere Stoff des „Ring" mußte Korngold naturgemäß näherliegen als die erotische Schwüle in „Violanta". An Selbständigkeit des Ausdrucks fehlt es beiden Opern noch. Von sonstigen Neueinstudierungen interessierten dann noch: Die beiden Schützen, Rigoletto, Lohengrin (aber der Chor!), Carmen, Die lustigen Weiber, Die weiße Dame, Der fliegende Holländer, Ein Maskenball. Paul Graeners „Don Juans letztes Abenteuer" brachte es zu vier Aufführungen und hinterließ den Eindruck eines wertvollen, musikalisch zu persönlicher Eigenart gelangten Werkes. Die neue Beleuchtung des Don-Juan-Problems fesselt in starkem Maße. Seit langer Zeit ist wohl nicht eine so dankbare und zugleich bedeutende Baritonrolle geschrieben worden. Von ihrer Vertretung und derjenigen der Cornelia-Partie hängt sehr viel ab. *Fritz Kerzmann* und Dina Mahlendorff gaben die Rollen in Erscheinung und Gesang glänzend. In all den angeführten Opern zeichnete Dir. Sachse für Spielleitung und szenische Einrichtung verantwortlich. Er sucht eine Ehre darin, die Stücke bis in das kleinste Detail hinein durchzuarbeiten, wobei ihm feines künstlerisches Empfinden und geläuterter Geschmack zur Seite stehen. Auf farbenreiche Beleuchtung kommt es ihm ganz besonders an. Das Hallesche Theater hat jedenfalls an ihm eine hervorragende Kraft gewonnen. — Den Reigen der Konzerte eröffnete der *Berliner Domchor*, der unter Prof. *Rüdels* Leitung seinen guten Ruf an einem historischen Programm glänzend rechtfertigte. An Pianisten kehrten ein: *Ansorge, Lambrino, Scharwenka, d'Albert* — mit Liederabenden beglückten uns *Kläre Dux, Leo Slezak, Walter Soomer, Else Hildebrand, Anna Graeve.* Der *Lehrer-*

Gesangverein (Leitung: *Max Ludwig*) gestaltete sein erstes Konzert zu einer erfolgreichen Hegar-Feier. In der Kammermusik stützen wir uns auf die gediegene Vereinigung der drei Gebr. *Wille* und *Bernhard Unkenstein*. Die *Robert Franz-Singakademie* (Leitung: Universitätsmusik-Direktor *Alfred Rahlwes*) bot zunächst eine schöne Reger-Gedächtnisfeier (u. a. der Einsiedler, An die Hoffnung) und setzte dann ihre herrlichen Kräfte für die Johannes-Passion ein (Solisten: Elisabeth Ohlhoff, Mathilde Schmidt-Haym, George A. Walter, Wolfgang Rosenthal). Die hiesige junge Altistin *Martha Seeliger* führte sich mit einem interessanten Liederabend (u. a. Erich J. Wolff, P. Klanert, K. Ramrath) vorteilhaft ein, und ein Gleiches ist von der stimmbegabten, feinempfindenden; Mezzo-Sopranistin *Kittner* (u. a. Mahler, Fleck, Marx, Berger) zu melden. In den Symphoniekonzerten des Stadttheaterorchesters konnte man *Rich. Strauß* als Dirigent eines klassischen Programms bewundern und als glänzende Solisten den Geiger *Vecsey* und den Pianisten *Schnabel* begrüßen. Schließlich sind noch die Symphoniekonzerte der aus dem Felde beurlaubten Kapelle des 36. Inf.-Reg. zu erwähnen. Das Orchester hat in dem Königl. Musikdirektor *Ernst Schneider* einen hochstrebenden Dirigenten gewonnen und überraschte direkt mit seinen klanglich und rhythmisch ausgefeilten Leistungen. Aus den wertvollen Programmen seien nur hervorgehoben: Brahms' Erste Symphonie, Xaver Scharwenkas c moll-Symphonie und Klavierkonzert b moll, d'Alberts Cellokonzert (Otto Urack), Mendelssohns Violinkonzert (Licco Amar), Haydns Symphonie mit dem Paukenwirbel. Die zahlreichen Wohltätigkeitskonzerte mit buntem Programm aufzuführen, müssen wir uns naturgemäß versagen. *Paul Klanert.*



Plakette Wilhelm Kienzls an seinem Geburtshause in Waizenkirchen.

*

Leipzig. Seit Anfang Februar schleppte in Leipzig das ungleiche Rossepaar „Krieg und Musik" einen schwer hemmenden Lastwagen „Kohle und Musik" hinter sich her. Nach Beendigung der Kälteferien für Konzert und Oper ergießt sich nun die Sturzflut der aufgeschobenen Konzerte derart, daß der Musikchronist, wie manchen Brikett, so auch seinen bis Ostern abschließenden Musikbrief in zwei Teile teilen muß. Einzig das *Gewandhaus* hielt bis auf ein Konzert durch. Solisten: Ilona Durigo, Hans Lißmann, Elly Ney van Hoogstraten, Joseph Schwarz, Felix v. Kraus. Einem tiefgefühlten Bedürfnisse — wohl ihres unvergleichlichen internationalen Dirigenten Artur Nikisch, und nicht jener deutschen und geistig über die gleich aller russischen Kunst ungeheuerlich überschätzte suggestive slawische Nervenkunst Tschaikowskys längst ins klare gekommenen Hörer — entsprach die Wiederaufnahme von Tschaikowskys Pathetischer Symphonie, die auch dafür charakteristisch ist, wen man im Leipziger Gewandhause neben Beethoven, Brahms und Bruckner als vierten „Klassiker" der Symphonie verehrt. *Hermann Ungers* „Nacht", drei Skizzen für großes Orchester op. 10, half das Gewandhaus zum Tag ihrer hoffnungsfreudigen Auferstehung. Es ist müde, neuropathische, überempfindliche und dunkelgefärbte moderne Stimmungsmusik, die Wagners ins Symphonische gewandelte „unendliche Melodie" aller greifbareren und plastischeren thematisch-motivischen Erfindung, Gestaltung und Linie vorzieht und auch im jähen Erwachen und drängenden Steigern der Affekte, in der Anwendung von Solovioline und Solobratsche Regers Züge zeigt. Die drei technisch glänzend gemachten Klangstudien verdichten sich thematisch am stärksten in der gespenstisch-grotesken Vision des „Nächtlichen Zuges" und bringen vielleicht das Zarteste und Schönste in dem gleichlautenden Prolog der „Träume" und dem Epilog des Zwiegesprächs im abschließenden „Erotikon". Dank ihrer klanglich prachtvollen Aufführung unter Nikisch fanden sie eine freundliche Aufnahme. Im übrigen zeigt die Liste mit Neuheiten in Leipzig auch diesmal die meisten leeren weißen Blätter unter allen großen deutschen Musikstädten. Variationen des trefflichen Gewandhausquartett-Bratschisten *Karl Herrmann* für Bratsche und Klavier boten innerlich aus dem Leid unserer Zeit empfundene und sinnig im Detail gearbeitete Musik, die sich aus Schumanns dunkelumflortem Elegienton zu Brahms' herberem rhythmischen Trotz hindurchringt, um den Gefühlskreis mit dem Thema wieder poetisch abzuschließen. In ruhiger Breite entwickelte Musik, der gegenüber *Paul Ertels* „Wallfahrt nach Kevlaar" (Heine) trotz ihres größeren Aufgebots von Tenor, Harmonium und Streichquartett mehr als äußerlich wirkungsvolle musikalische Untermalung ohne die vielleicht erwartete Farbe christkatholischer Romantik wirkte. *Berta Franke-Baumann* (Helmstedt), die die technisch noch immer hervorragende Hannoveranische Hofopernsängerin *Beatrix Kernic* in einem Kammer-Abend einmal wieder nach Leipzig führte, ist als Komponistin gleich den meisten ihrer Schwestern in Apoll in den Anfängen Schumannisch-Reineckeschen Gefühlsausdrucks stecken geblieben. Einige neue Seiten des Kapitels „Sächsische Männerchorkomposition der Gegenwart" blätterte man im glänzend verlaufenen Königskonzert des *Leipziger Männerchors* auf: einen volkstümlichen „Soldatenausmarsch und Begrüßung ihres Königs" mit Orchester, Sopransolo und Heroldstrompeten von Wohlgemuth, ein leise archaisierendes und klangvolles Chorlied „Durchhalten" von Georg Kissig (Leipzig) und die mehr äußerliche Wagner-Nachfolge des „Volkes in Waffen" von Iwan Schönebaum (Riesa). Der *Riedel-Verein* (Franz Mayerhoff) wiederholte Beethovens Missa solemnis in sehr schöner Aufführung, der *Bach-Verein* (Karl Straube), in gleich würdigster Form, Brahms' Requiem. Die ihrem Ende zugehenden *Musikalischen Unterhaltungen* im Hause Schmidt-Ziegler auf dem Kickerlingsberg, die unsere stille Hoffnung, daß in ihnen einmal die gerade Leipzig so bitter notwendige vornehme gesellschaftliche Pflegestätte zeitgenössischen, insbesondere heimischen kammermusikalischen Schaffens als einem künftigen Leipziger Musiksalon Bertrand Roth erstehen würde, kaum mehr erfüllen dürften, boten viel Schönes und führten letzthin u. a. auch die seit langen Jahren in Leipzig wirkende junge Schweizer Pianistin aus Reisenauers Schule *Anny Eisele* mit ihrem geistigen Klavierton, ihrer energischen rhythmischen Ausprägung und ihrer technisch klaren, sich im Kraftmaß nie übernehmenden sympathischen Art mit dem Schachtebeck-Quartett an den Flügel (Dvoráks Klavierquintett). Ein hübscher Familien-*Märchen- und Volksliederabend* der Leipziger Gesanglehrerin Rosa Fischer und ihres Frauenchores mit Reineckes „Schneewittchen" (Leitung: Musikdirektor Kirmsa) entdeckte Frau *Meta Heinze-Walther*, die Tochter des unlängst verstorbenen volkstümlichen „alten Walther" mit dem weißen Spitz und ehemaligen, einst von Liszt und Wagner hochgeschätzten musikalischen Feldherrn der Leipziger 107er, ein Palästina-Konzert der Jüdischen Vereinigung die kühlere Frau *Helen Heppner* als poesievolle und technisch respektable Konzertpianistinnen.

Dr. Walter Niemann.

*

M.-Gladbach. Auch die zweite Hälfte der Winterkonzerte konnte hier erfolgreich durchgeführt werden. Im dritten Cäcilia-Konzert spielte Frau Kwast-Hodapp Beethovens G dur-Klavierkonzert und Webers Konzertstück f moll; Liszts Präludien sowie eine Hymne für Chor und Orchester von Bruch vervollständigten das Programm. Das vierte Cäcilia-Konzert brachte Schumanns Paradies und Peri mit den Damen Lotte Leonard, Emmy Pott, Therese Funck und den Herren G. A. Walter und Richard Breitenfeld. In den drei letzten Symphoniekonzerten gelangten zur Aufführung: Hugo Kauns Märkische Orchestersuite, Chopins e moll-Klavierkonzert (Heinz Eccarius), Mendelssohns Sommernachtstraum-Musik, sowie Beethovens Pastoralsymphonie, sein Violinkonzert (Riele Queling) und die Fidelio-Ouvertüre, ferner Brahms D dur-Symphonie, das B dur-Klavierkonzert (Therese Pott). In dem zugunsten der Nationalstiftung veranstalteten Sonderkonzert wirkten solistisch mit: Hans Kronenberg (Schillings' Hexenlied), Else Voigt (Gesänge von Wagner, Strauß, Weingartner) und Paul Stoye (Liszts Es dur-Konzert). Die Leitung sämtlicher Abende lag in den Händen des Königl. und Städt. Musikdirektors Hans Gelbke. Ein Kammermusikabend des *Rosé-Streichquartetts* bildet den Abschluß des dritten Kriegswinters.

*

Sofia. Der Monat Februar brachte der Hauptstadt Bulgariens ein Wohltätigkeitskonzert deutscher Gesangssolisten, die als „angesehene deutsche Künstler" angesagt waren. Wenn hier auswärtige Künstler ein Konzert veranstalten, so erwartet das Publikum ein musikalisches Ereignis von Bedeutung. Die Preise sind entsprechende und wer auf gesellschaftliche Stellung oder auf seinen Ruf als Musikverständiger hält, versäumt auf keinen Fall den Besuch. Wenn gar, wie in diesem Falle, ein Wohltätigkeitskomitee die Veranstaltung unter seine Fittiche nimmt, so ist der

Saal zum mindesten voll besetzt. Auch diesmal hatte die sehr elegante Gesellschaft Sofias — an der Spitze die Minister und auswärtigen Diplomaten — im Konzertsaal des Offizierklubs sich eingefunden. Dem Glanz des Zuhörerraumes aber stellte sich ein sehr trauriges Bild auf dem Podium gegenüber und schon bei Ausführung der ersten Nummern des Programmes war die Verstimmung im Publikum allgemein; der Schluß des Konzertes sah nur noch wenige Zuhörer im Saale. Die Kritik überging den peinlichen Vorfall mit Stillschweigen. Nur eine Stimme erhob sich — ruhig aber bestimmt gegen solche Zumutung seitens der Konzertgeber Stellung nehmend: „die Sängerinnen und der Sänger seien keine Künstler, sondern Sportsleute, die unter dem Vorwande, zu wohltätigen Zwecken zu konzertieren, einen Ausflug nach dem Balkan unternommen hätten". Wir möchten diesen in ihrer Heimat unbekannten Größen, die in Sofia einen Konzertskandal hervorriefen, durch Nennung ihres Namens nicht zu trauriger Berühmtheit verhelfen, sondern nehmen nur Veranlassung, darauf aufmerksam zu machen, daß auf dem Balkan keine billigen Lorbeeren zu ernten sind. — Es ist nicht ausgeschlossen, daß nach dem Kriege, wenn der Reisepaß ohne weitere Begründung der Fahrt — wie man sie jetzt verlangt — bewilligt wird, zahlreiche Künstler der Balkan locken wird als „Neuland" für dankbare künstlerische Betätigung. Ihnen sei gesagt, daß sie hier keineswegs vor ein völlig naives Publikum treten. Die Intelligenz wie die wohlhabenden Schichten der Bevölkerung reisen fast alljährlich ins Ausland und sind dort eifrige Besucher der besten Konzerte und Theater — somit an Ansprüche gewöhnt. Wer also Erfolge hier erhofft, der möge seine künstlerischen Kräfte prüfen und die Tatsache nicht übersehen, daß ihn auf dem Balkan kein kritikloses Publikum erwartet. *M.*

KUNST UND KÜNSTLER

— *Amalie Bartfeld.* Am Prager Geigerhimmel ist ein neuer Stern aufgegangen, so würde etwa ein biedermeierscher Chronist sagen. Wir berichten, daß die anmutige *Amalie Bartfeld*, hervorgegangen aus der Meisterschule des Prager Konservatoriums, durch ihre Konzerte außergewöhnliches Aufsehen zu erregen beginnt. Ihr Spiel in einem Philharmonischen Konzerte des Neuen Deutschen Theaters vor einem wahrhaft verwöhnten Publikum, ebenso in der Tschechischen Philharmonie, und ein selbständiger Beethoven-Abend mit Conrad Ansorge am Flügel zeigte, daß wir vor einer hervorragenden Erscheinung stehen. Keine kühle Virtuosin. Eine feine Seele, die aus ihrer Musikalität gestaltet. Dies bewies sie im D dur-Konzert von Mozart, das sie mit Zartheit und Poesie, mit Natürlichkeit und Frische, schlicht und mit klarer Phrasierung, mit blühender Kantilene und technisch mehr als respektabel spielte; dann mit den Beethoven-Sonaten (op. 12[1], op. 30[1], op. 47), in denen sie durch ihren freien modulationsfähigen Ton, durch ihre tadellose Intonation, ihr männliches Spiel in den Allegrosätzen, ihr gesundes Fühlen und ihre Ausdruckskraft alle Musiker bezwang. Bei der Kreutzer-Sonate im besonderen sah man, daß ihr die unmittelbare Verschmelzung eigener intensivster Empfindung mit dem persönlichen Beethoven-Stil Ansorges nicht schwer fiel. Fast mit Bedauern. Denn Amalie Bartfeld ist jung. Und wir wollen sie noch wachsen sehen. — Sie musiziert mit Noblesse, mit andächtiger Strenge, ohne jede Pose. Ihr großes Können und ihre Einfachheit bringen ihr Kundgebungen ein, die in dieser Wärme nur den Großen zuteil werden. *Dr. Erich Steinhard (Prag).*

— Der Großherzogl. Weimarer Kammersänger *Friedrich Strathmann* begeht am 20. April die Feier seines 60. Geburtstages. 1867 zu Rodewald (Hannover) als Sohn eines Landwirts geboren, wirkte er bis 1894 als Lehrer in Hannover. Als Mitglied des Hannoveranischen Männergesangvereins hörte ihn bei einem Hofkonzert in Potsdam Graf Hochberg und gab ihm den Rat, zur Bühne zu gehen. Nach gründlichen, bei Franz v. Milde betriebenen Studien trat Strathmann 1894 in Mainz zum ersten Male als „Luna" auf. 1897 folgte er einem Rufe nach Weimar, wo er noch heute in erster Stellung wirkt und 1900 zum Kammersänger ernannt wurde. Zu seinen hervorragendsten Partien gehören Telramund, Holländer, Wotan, Wolfram, Tell. *H. M.*

— Anton Ohorn hat unter dem Titel *„Goethes junge Liebe"* ein dreiaktiges Opernidyll geschrieben, das von *Anton Scholze* in *Eger*, der sich durch volkstümliche Kompositionen bekannt gemacht hat, in Musik gesetzt werden wird.

— „In unserer Nummer vom 15. März wurde erwähnt, daß die ‚Signale' 1907 in den Besitz des Simrockschen Verlags übergegangen seien. Das bedarf folgender Ergänzung: am 1. Januar 1908 wurden die ‚Signale' in eine G. m. b. H. umgewandelt, an der weder der Simrocksche Verlag noch irgendein anderer beteiligt ist. Herausgeber und Schriftleiter der ‚Signale' ist August Spanuth."

— Der Chormeister des Wiener „Schubert-Bundes" *Adolf Kirchl* hat aus Gesundheitsrücksichten seinen Rücktritt genommen. Sein Nachfolger wird *Ferdinand Rebay.*

— Die Wiener Philharmoniker haben den Vertrag mit *Felix Weingartner* in der Leitung der philharmonischen Konzerte bis einschließlich der Saison 1921/22 verlängert.

— *Felix v. Weingartner* hat zu Paul Egers Komödie „Adam, Eva und die Schlange" eine Bühnenmusik geschrieben, die bei der Erstaufführung des Stückes im Berliner Kleinen Theater erstmalig gespielt werden wird.

— *Korngold* arbeitet an einer neuen Oper „Der Triumph des Lebens".

— *Max R. Albrecht* (Dresden) hat eine „Heroische Ballade" für großes Orchester, Orgel und Chor geschrieben. Sie wird im Volkskunstverlag zu Dresden erscheinen.

— *Irma v. Hollacop* arbeitet mit Fritz Löhner an einer abendfüllenden Oper, die voraussichtlich den Titel „Belsazar" tragen wird.

— *Franz Schmidt* hat eine Oper „Fredegundis" beendet.

— *Oskar v. Chelius* hat eine Neufassung seiner zweiten Oper „Die vernarrte Prinzeß" vollendet, die im Stadttheater zu Elberfeld zur Aufführung gelangen wird.

— *Ernst v. Dohnanyi* hat eine Oper „Der Singende Turm" über einen Text von Hans Heinz Evers geschrieben.

— *Erich Anders'* Oper „Venezia", die bis zu den Bühnenproben im Münchener Hoftheater gediehen war, ist, wie berichtet wird, ohne öffentliche Bekanntgabe von Gründen plötzlich abgesetzt worden. Weshalb? Mona-Lisa-Erfahrungen oder technische Schwierigkeiten? In Münchener Musikerkreisen läuft übrigens das Witzwort um „Schön ist anders", mit dem selbstredend nichts gegen das Werk gesagt werden soll. Es gibt eben Scherze, die gemacht werden müssen.

— *Hugo Rüchlos* (Stuttgart) hat zwei Streichquartette und eine Duo-Sonate für Violoncello und Klavier beendet.

— Den Mitgliedern des Städtischen Orchesters in Köln *Richard Friede* und *Wilhelm Allekotte* wurde das goldene Verdienstkreuz bei ihrem Uebertritt in den Ruhestand verliehen.

— *Hermann Stange*, der erste Kapellmeister am Barmer Stadttheater, wurde in gleicher Eigenschaft für die Vereinigten Stadttheater zu Chemnitz gewonnen.

— Die Anhaltinische goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhielt *Hermine Bosetti* (München).

— *Otto Taubmann, Siegmund v. Hausegger* und *Felix Woyrsch* sind zu ordentlichen Mitgliedern der Berliner Akademie der Künste ernannt worden.

— *Otto Trautmann*, dem Gießener Universitätsmusikdirektor, ist die silberne Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden.

— *Gabriel Faludy* (Neupest) ist zum Leiter der Budapester Volksoper ausersehen.

— Die bulgarische Sängerin *Anna Todoroff* ist Herzogl. Sächsische Kammersängerin geworden.

— Der *Konzertverein St. Gallen* wählte als neuen Leiter *Othmar Schoeck* (Zürich).

— *Willy von Möllendorff*, der Vorkämpfer der Vierteltonmusik, hat mit seinen jüngst gehaltenen Vorträgen in Wien Zustimmung und Ablehnung erfahren. Auf jeden Fall hat das Problem, wie das Referat in Nr. 3/4 (VII.) der „Musikpädag. Zeitschrift" (Universal-Edition) erkennen läßt, das ernste Interesse aller Musikkreise erregt. Unsere eigene Stellung zu der Frage des bichromatischen Tonsystems haben wir früher bereits klargelegt. Daß durch seine Einführung in die praktische Musik die Erfindungsgabe der Tondichter gestärkt werden könnte, erscheint uns nach wie vor ausgeschlossen. Dementsprechend sind denn auch bei der Wiener Behandlung der Frage die Ausblicke in die Zukunft äußerst vorsichtig gehalten.

— *Alfred Bruneaus* „Messidor", die 1897 entstanden, es damals nur zu wenigen Aufführungen brachte, füllt bei ihrer jetzigen Wiederaufnahme in den Spielplan der Großen Oper in Paris alle Abend das Große Haus.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In den schweren Aprilkämpfen 1915 fand der Kantor und Oberorganist an der Maria-Magdalenenkirche zu Breslau *Hans Schubert* seinen Tod. Unmittelbar von der Berliner Hochschule nach der Hauptstadt seiner Heimatprovinz kommend, wurde er zum zweiten Organisten an die Bernhardinkirche berufen. Seine Jugend kam dem kirchen-

musikalischen Leben Breslaus sehr zugute. Kirchenkonzerte wurden verhältnismäßig selten — manche Kirchen veranstalteten kaum eins im Jahre — gegeben und dann meist in den typischen Formen. Der Kantor der Bernhardinkirche *Max Ansorge* wirkte auf seinen jungen Gehilfen außerordentlich anregend. Er ermunterte ihn zur Veranstaltung von Orgelkonzerten, in denen namentlich die neuzeitliche Musik eine bedeutende Rolle spielte, verhalf ihm zur Mitwirkung bei Chorkonzerten und empfahl ihn schließlich dem Orchesterverein als Hausorganisten. Inzwischen war er an die neuerbaute Pauluskirche berufen worden und bald darauf wählte ihn die Magdalenenkirche ins Kantorat. Hans Schubert war ein glänzender Konzertorganist, trotz seiner Jugend sehr selbständig und hätte sich ohne Frage zu einer hervortretenden Persönlichkeit entwickelt. Darauf richteten sich auch alle Erwartungen. Der große Kampf hat diese Hoffnungen zunichte gemacht.

— In Wien starb am 23. Februar *Adolf Prosnitz*, geboren am 2. Dezember 1829 in Prag. Er studierte bei Proksch und Tomaschek und war 1869—1900 als Professor für Klavierspiel und Musikgeschichte am Wiener Konservatorium mit größestem Erfolge tätig. Von seinen wertvollen Werken sind zu nennen: „Kompendium der Musikgeschichte", 1. Bd. 2. Aufl. 1901; 2. Bd. (bis 1700) 1900. „Handbuch der Klavierliteratur". 1. Bd. 2. Aufl. 1905; 2. Bd. (bis 1904) 1907. „Elementarmusiklehre". Prosnitz war ein durchaus gediegener Schriftsteller von Wissen und Können. Sein musikgeschichtliches Kompendium ist in seiner Art eine Musterleistung und nicht mit den vielen „Musikgeschichten", die für den Hausgebrauch einzelner Lehranstalten gewissenlos zusammen geschrieben werden, zu vergleichen.

— Nach langem Leiden ist in Frankfurt a. M. Musikdirektor *Franz Pohl*, seit 20 Jahren Musikkritiker der „Frankfurter Nachrichten", im Alter von 51 Jahren gestorben.

— In Frankfurt a. M. starb im Alter von 53 Jahren der ehemalige preußische Hofopernsänger *Max Bauernfeind*. Er wurde seinerzeit an der Münchener Musikschule ausgebildet.

— In Bonn starb im Alter von 72 Jahren der Begründer der bekannten Kölner Musikalien- und Instrumentenhandlung *P. J. Tonger*.

— Der bekannte Harfenkünstler *Franz Moser* ist in Wien gestorben.

— Am 23. März starb, nur 42 Jahre alt, in Schaffhausen Musikdirektor *Otto Ris*, Vorstand des Musikkollegiums und Leiter der Abonnementskonzerte und des Männerchors. Er genoß den Ruf eines vortrefflichen Musikers.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Am Stadttheater in *Lübeck* gelangte eine Neueinstudierung von Shakespeares „Wie es Euch gefällt" mit einer Ouvertüre und begleitender szenischer Musik des ersten Kapellmeisters der Lübecker Oper *Wetzler* zur erfolgreichen Uraufführung.

— *Hans Hermanns* Liederzyklus „Das hohe Lied Salomonis" kam in Berlin durch *Joseph Schwarz* und Frau *Hafgren-Waag* zur Uraufführung.

— *Dr. Hohfelds* „Vater unser" für Chor, Quartett, Orchester und Orgel kam in der Christuskirche in Mainz zur Uraufführung.

— *Albert Noeltes* Gesangsszene „Vor einem Bilde" hatte in *Gera* unter *Labers* Leitung und Mitwirkung von *Madeleine Friedheim* großen Erfolg.

— Das Liederspiel „Das deutsche Volkslied" von Fritz Seelmann kam mit der Musik von *Gerhard Preitz* im Herzoglichen Hoftheater zu *Dessau* zur beifällig aufgenommenen Wiedergabe.

— „Die vernarrte Prinzeß", ein Festspiel von Otto Julius Bierbaum, Musik von *O. v. Chelius*, hatte bei der Erstaufführung im *Elberfelder* Stadttheater stürmischen Erfolg.

— Eine Orchesterserenade des Berliners *Ernst Erich Buder* gelangte durch den Symphonieverein in *Berlin* zur Uraufführung.

— In *Augsburg* kam als örtliche Neuheit Mahlers vierte Symphonie in G dur zur Aufführung. Unter solistischer Mitwirkung von Frau *Tschelban* (München) gelangten ferner vier Liebeslieder Karl Ehrenbergs für Sopran und großes Orchester zur ersten Wiedergabe. Das sich klangreich aufbauende und von starker Erotik getragene Werk fand lebhafte Anerkennung.

— *Strauß'* „Feuersnot" ist am Münchener Hoftheater wieder einmal gegeben worden. Es blieb bei dem von früher gewohnten lauen äußeren Erfolge.

— *Hans Hubers* Oper „Die schöne Bellinda" (Uraufführung in Bern) wird ihre erste Wiedergabe in Deutschland im Hof- und Nationaltheater in Mannheim finden.

Vermischte Nachrichten.

— *Artur Nikisch* wird im April mit dem verstärkten *Leipziger Gewandhaus-Orchester* eine zweite große Konzertreise nach der *Schweiz* unternehmen, die diesmal auch nach Lausanne und Genf führen wird. Es verlautet außerdem, daß Wagner-Festspiele mit Bayreuther Künstlern unter Artur Nikischs Leitung in der Schweiz veranstaltet werden sollen.

— Das *Dresdener Philharmonische Orchester* wird im April durch Deutschland, und Mai-Juni durch die Schweiz reisen. Richard Strauß, Oskar Fried und Edwin Lindner werden als Dirigenten genannt. — Ob man in der Schweiz von dem seit Monaten inszenierten Großbetriebe an Künstlerbesuchen sehr erbaut sein wird? Es liegen viele Berichte aus der Schweiz vor, die sich über das meist mit weit über das Normale hinausgehenden Eintrittspreisen verbundene Konzertieren ausländischer Künstler nicht gerade erfreut aussprechen. Eine Zuschrift an uns gebraucht den Ausdruck, es bestehe geradezu ein Wettlaufen deutscher und französischer Künstler um die Gunst der Schweiz. Die Kulturarbeit in allen Ehren, geht es aber in dem jetzt üblichen Maße weiter, so könnte der Bogen gar leicht auch wohl überspannt werden. Die Anzeichen sind da: schon ist eine Petition an den Schweizer Bundesrat abgegangen, landesfremden Künstlern nur in dem Verhältnisse die Wirksamkeit auf Schweizerboden zu gestatten, in dem schweizerische Künstler für das Ausland verpflichtet werden. Diese Eingabe, die an und für sich u. E. töricht war (um so törichter, als ihr Verfasser vor dem Kriege in Deutschland gelebt und sich um seine Heimat einen Pfifferling gekümmert haben soll), ist viel besprochen worden und hat auf jeden Fall — in der Zeit des aufs äußerste gesteigerten Nationalitätsprinzips begreiflich genug — Stimmung gegen die Tätigkeit auswärtiger Künstler in der Schweiz gemacht. Angesichts dieser Tatsache ist den deutschen Künstlern unter allen Umständen äußerste Vorsicht geboten, damit nicht die gute Absicht, für die deutsche künstlerische Kultur zu werben, unterbunden werde. *W. N.*

— *Allerlei Honorare. Leo Slezak* hat mit der Wiener Hofoper einen neuen Vertrag (für 6 Jahre) geschlossen. Der Künstler erhält 2000 Kronen für jeden Abend, an dem er auftritt. Da 40maliges Auftreten abgemacht ist, bezieht der Sänger 80 000 Kronen jährlich von Wien allein. Dazu kommen die Gastspiele. Diese bescheidene Einnahme wird durch die der Frau *Kurz* (Wien) noch übertroffen: die Künstlerin erhält eine Gage, die 100 000 Kronen übersteigt. *Jadlowker* gedachte den Vogel abzuschießen, als er von der Berliner Generalintendanz 50mal 3000 M. begehrte. Das erschien freilich doch etwas zu happig und so erhielt Jadlowker seine Freiheit. Wann werden diese geradezu skandalösen Zustände ein Ende haben? Wir züchten ein amerikanisches Sternwesen und wundern uns, daß die Kunst Not leidet. Ein zeitgemäßeres Honorar erhielt jüngst eine Brünner Künstlerin in einer Stadt in Mähren: 1½ Pfund Butter, 1 Kilo Mohn, 60 Eier, 4 Kilo Weizenmehl, 6 Lungenwürste, 6 andere Würste, 1 Kilo Rauchfleisch, 2 Kilo Erbsen, ½ Rehschlegel, 20 Kilo Kartoffeln, 1 Kilo Linsen und ein Weißbrot. Sollte dies System Anklang finden, so folgt vielleicht demnächst eine secessio plebis cantorum auf die heute zu unheimlicher Beliebtheit gelangten Dörfer. Aber was würde ein Künstler von der Größe Jadlowkers wohl von einem bäuerlichen Auditorium begehren? Ich fürchte, für weniger als ein halbes Schwein würde er nicht einmal einen Triller loslassen.

— Von der Witwe des Musikschriftstellers Dr. *Alfred Schüz* hat die Königl. Landesbibliothek in *Stuttgart* den musikalischen Nachlaß des Verstorbenen, bestehend in zum größten Teil ungedruckten Vokal- und Instrumentalkompositionen sowie etlichen musiktheoretischen Arbeiten und Lehrheften, als Geschenk erhalten.

— In der Universaledition (Leipzig-Wien) ist eine Textbearbeitung von *Mozarts Don Juan* aus der Feder *Max Kalbecks* erschienen.

— *Karl Hirsch* hat einen „*Münchener a-cappella-Chor*" begründet, der sich die Pflege der vokalen Kleinkunst zur Aufgabe stellt.

— Schumann und Brahms kommen in der Queens Hall in London wieder zu Gehör. Respekt! Aber Mister Uegner soll noch immer im Musik-B.V. stecken.

— Die „Schola Cantorum" in *Paris* führte unter der Direktion *Vincent d'Indys* J. S. Bachs „Johannespassion" auf.

— In Kopenhagen wird eine neue Zeitschrift „Musik" erscheinen. Schriftleiter ist *G. Skjerne*.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 2. April. Ausgabe dieses Heftes am 19. April, des nächsten Heftes am 3. Mai.

Verantwortlicher Schriftleiter: Professor Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 15

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich

Inhalt:

Komponisten und Musikmacher.

Von CURT WIGAND.

In unserer vom Intellektualismus durchtränkten Zeit hat man vielfach den Maßstab verloren für echte Gefühlswerte[1]. Man versteht nicht mehr zu unterscheiden zwischen Empfindsamkeit und Empfindung, zwischen Sentimentalität und tiefer Emotion. Gewiß birgt die zum eisernen Bestand jedes Kulturgigerls gehörige Verächtung der „guten alten Zeit" die Wahrheit, daß wir froh sind, patriarchalischer Verblödung, diluvialen Sozialbegriffen, Trägheit des Handelns, unästhetischer und unhygienischer Lebensweise und tausend anderen Dingen entronnen zu sein. Damit ist die Frage aber keineswegs erledigt. Es kommt darauf an, wie man die stärkere Hirnentwicklung, die zum Ueberwiegen des Intellektualismus führt, gegenüber damit Hand in Hand gehender seelischer Verkrüppelung wertet. Gewiß: im Sinne anthropologischen Aufstiegs bedeutet die Beherrschung der Trieb-Klaviatur an und für sich einen Fortschritt. Aber deshalb darf im entwicklungsgeschichtlichen Sinne es nicht als Ziel angesehen werden, daß menschliches Handeln schließlich nur noch bestimmt wird von der Funktion der grauen Hirnmasse, und daß menschliches und künstlerisches Empfinden kaum noch geboren werden kann, weil zerebrale Hemmung die vasomotorische Regung im Keim erstickt. Dabei ist die Kenntnis der Trennung von Hirn- und künstlerischer Tätigkeit einerseits und der Beziehungen der Drüsen- und Gefäßnerven zum Empfindungsleben andererseits Voraussetzung. Die souveräne Hirnregelung aller rasse- und menschheitsgefährdenden Impulse könnte wohl als höchste Stufe der Emporentwicklung angesehen werden, wenn sich potenzierter Intellektualismus mit dieser Vorstellung deckte. Das ist aber, wie nicht bewiesen zu werden braucht, nicht der Fall bei einem Zustand, der gleichzeitig die höchste Stufe des Vernunftgemäßen verkörpert, dabei aber, mit Ausnahme differenzierter Persönlichkeiten, gleichzeitig seine geistige Ueberlegenheit nur braucht, um, unter Ausschaltung des Gefühlslebens, asozialen und ungütigen Instinkten die Zügel schießen zu lassen. Wir sehen, daß, wie große und größte Erfindungen des Menschengeistes oft in erster Linie der Vernichtung von Leben und Werten dienen, so das Hirnwachstum die Menschen nicht immer dazu treibt, das Höchstmenschliche zu erstreben, sondern; daß vorläufig noch die Entwicklung des Denkapparates auf Kosten der Gefühlswerte vor sich geht, so daß diese verkümmern, bis sich die äußere Spirale biologischen Ausgleichs wieder dem Punkt nähert, in dessen Kreisnachbarschaft wir bereits standen: der „guten, alten Zeit", d. h. jener Periode, wo gewiß der Durchschnitt der Menschen nicht besser war als jetzt, wo aber doch (die Erörterung der Gründe würde hier zu weit führen) eine erdrückend größere Zahl höherer Individuen als heute fähig war, ihre Seele sympathetisch auf die Schicksale anderer einzustellen und die Herzenstöne mitschwingen zu lassen (wie die verborgenen Seiten der viola d'amore), Menschen, die aus unbewußt-selbstverständlicher Hilfsbereitschaft wahre Güte als erstes Prinzip stillschweigend anerkannten.

Aber nicht nur durch größere Stärke menschlichen Empfindens zeichnete sich die Zeit ohne Fabriken und Eisenbahnen aus, sondern die größere Friedsamkeit des Lebens, das Abhandensein all der tausend und abertausend Faktoren, die den heutigen Menschen zwar zum überbeweglichen, aber ruhelosen Wesen machen, brachte sowohl bei der Aufnahmefähigkeit von Kunstwerken, als auch vor allen Dingen bei den schöpferischen Geistern selbst einen Grad von Sammlung, von innerer Strahlung, von völliger Hingabe des Herzens an die künstlerisch zu behandelnden Stoffe zuwege, der sich von dem Durchschnitt künstlerischer Produktion unserer Tage an tiefem Wert, an wirklicher Poesie himmelweit unterscheidet, ohne daß wir uns dessen ganz bewußt werden und ohne daß die Nur-Hirn-Menschen es sehen und hören können. Die natürlichen Grenzen sämtlicher Künste sind durch diese Entwicklung im negativen Sinne, durch diese von reflektorischen Faktoren hervorgerufene Anarchie verwischt, verzerrt. Wir haben es erleben müssen, daß ödes und wüstes Gewäsch vollführende Buchstabenkleisterer, sinnloses, verworrenes und jedes nicht Unzurechnungsfähigen oder Urteilsschwachsinnigen Abwehr herausforderndes Wortgetobe als „tiefste" literarische Leistung von Fälschern oder Deliranten ausposaunt wurde, daß Pinselathleten und kindische Farbdreckspritzer als die Größten der Malerei gepriesen wurden. Der schlimmste Unfug entstand auf dem Gebiet der Musik. Hier ging das Verhängnisvolle ohne weiteres daraus hervor, daß bei der Musik eine verstandesgemäße Mache doppelt schwer in die Wagschale fällt, weil diese Kunst bei weitem die stärksten Emotionen

[1] Die Schriftleitung kann sich nicht mit allen Einzelausführungen des Verfassers einverstanden erklären, sieht aber darin keinen Grund, den eine Fülle des Wahren und Anregenden enthaltenden Aufsatz Wigands den Lesern der N. M.-Z. vorzuenthalten.

aller künstlerischen Aeußerungen auslöst, weil geistige Arbeit hier eine noch größere Kluft schafft, als bei bildender Kunst und Literatur, da der Abgrund zwischen himmelweitem Hinaustragen einer Komposition aus der Weltbegrenztheit, was keines Menschen Sprache je unternehmen könnte zu schildern, und dem bewußt-berechnenden Verfahren intellektueller Musikmacherei (die in steriler Ohnmacht rein äußerliche Klangwirkungen türmt) — daß dieser Abgrund schon an und für sich völlig unüberbrückbar ist. Die Gründe, die zu diesen Verwüstungen führen, sind selbstverständlich gleichermaßen bei den Produzenten wie bei den Musikgenießern zu suchen. Beide gehören einer Menschenklasse an, die unter Einwirkung fortwährend wachsender rein rationalistischer Entwicklung, die Fähigkeit verlor, zu unterscheiden zwischen einem wirklichen Schöpfer und einem Tönekonstrukteur. Auch dieses Problem ist, wie tausend andere, vom biologisch-physiologischen Gesichtspunkt aus zu betrachten. Beim Menschen der Gegenwart ist die Sammellinse der Erregung getrübt, seine Seele ist nicht mehr imstande, sich auf den Orgelton des Nachempfindens einzustellen, seine emotiven Zentren büßten, unter der Gewaltherrschaft des Hirns, Vibrationsfähigkeit und naiv-unbewußtes Genießen ein. Dabei spielen auch sozial-ethische Zwangsvorstellungen eine gewisse Rolle, indem sie die physio-psychische Unbeweglichkeit stützen. Man denke nur, wie es für unmännlich, weichlich und verlachenswert gilt, sich durch ein Kunstwerk derart ergreifen zu lassen, daß die Emotion den Vorwurf eines Mangels an Selbstbeherrschung zur Folge hat. Man braucht da nicht gerade an die Briten zu denken, deren gesellschaftliche Selbstzucht gewiß vortreffliche Seiten hat, die aber besonders mit ihrer musikalischen „Mäßigung" zur Karikatur werden, da sie überhaupt keiner tieferen künstlerischen Emotion fähig sind; nur zwei Prozent von ihnen sind, wie nachgewiesen, überhaupt musikalisch. Ebenso bei uns gewinnt die bildsäulenmäßige Starrheit immer mehr die Oberhand, auch oft dann, wenn noch Ansätze zu tieferer Aufnahmefähigkeit vorhanden sind. So schwebt der größere Teil der musikhörenden Menschheit mit seinem Urteil über Kunst und Unkunst gänzlich in der Luft. Hierbei spielen die Steinern-Urteilslosen dieselbe Rolle, wie die Kritiker, die vielleicht brave Musikkenner oder gar Musik„gelehrte" sind, die artig Worte zu setzen wissen, aber die von empfindungsstarkem Mitgehen ebensowenig ahnen, wie das Gros des „musikliebenden" Publikums. Uebrigens: Kritiker! Wer dächte je darüber nach, daß ein echter „Besprecher" eine aus verstandlichen und künstlerischen Instinkten harmonisch zusammengesetzte Natur ist, um das zu kritisierende Kunstwerk annähernd so nachzuempfinden, wie es der Schöpfer konzipierte, und es dann analytisch zu verarbeiten! Aber wieviel solch ausgeglichener Leute gibt es unter den Rezensenten?! Es ist erstaunlich, daß alle, die über die Unfähigkeit oder Bosheit eines großen Teils der Kritik klagen, nie an die biologische Seite der Sache denken. Es sollte ihnen bei einigem Ueberlegen einleuchten, daß ein musikalisches Individuum, das die musikalische Technik von Grund aus beherrscht, die musikalische Literatur kennt, noch gerade so wenig ein guter Kritiker zu sein braucht, wie ein Paragraphenvirtuos notwendigerweise einen guten Richter, ein Rezeptartist einen tüchtigen Arzt abgeben muß. Die synthetische Persönlichkeit kat exochen grade des wirklichen Kritikers verlangt viel mehr und viel weniger, als das Publikum sich träumen läßt. Wie es z. B. unter musikalischen Dilettanten solche gibt, die tiefstes Kunstempfinden besitzen, denen aber zur ausübenden Künstlerschaft die erforderlichen technischen Fähigkeiten höheren Grades abgehen (oft vielleicht auf Grund besonderer physiologischer oder psychischer Verfassung, die dem erforderlichen täglichen stundenlangen Ueben des betreffenden Instrumentes ein Hemmnis entgegensetzt), ebenso können wir uns denken, daß ein Kritiker, der nicht so „musikgelehrt" ist wie die Kollegen von der Zunft, unendlich viel mehr zu restloser Aufnahme und innerer Verarbeitung eines Kunstwerkes mitbringt, als die Herren, die alle Daten der Musikgeschichte herbeten, alle Biographien berühmter Komponisten im Schlafe aufsagen können, die genau wissen, welche „Einflüsse" bei der und der berühmten Komposition mitgesprochen haben und die es gar fertig bringen, eine Symphonie wissenschaftlich zu gliedern. — Derselbe Unterschied wie zwischen echtem Kritiker und Kritikaster existiert zwischen Komponist und Musikmacher. Der geborene, d. h. der wahrhaft schöpferische Komponist bringt aus dem Innersten musikalische Ideen zur Welt, er schafft aus künstlerischem Zwangsantrieb heraus seine Werke, gebiert sie unbewußt. Sein Organismus ist so beschaffen, daß er für in ihm auftauchende Emotionen den voll entsprechenden musikalischen Ausdruck findet. Die Verstandestätigkeit tritt zurück, lediglich die ekstatische Funktion seines vasomotorischen Systems befähigt ihn, die Produkte seiner Phantasie in Töne zu setzen, wobei ihm alles Technische Mittel zum Zweck ist. Der Komponist schafft neue künstlerische Ausdrucksformen, er setzt instinktiv den Rhythmus seines Herzens, den Wellenschlag seines Blutes, die Kurve seiner Gefäßnerven um in Melodie und Harmonie. Das will und kann selbstverständlich nie auch nur annähernd erklären, wie die Phantasie eine musikalische Idee an sich zustande bringt, aber es ist unendlich wichtig, sich immer wieder vor Augen zu halten, daß der Vorgang nichts zu tun hat mit Verstandestätigkeit. Die Aktion des Hirns beim Komponisten sinkt sozusagen auf ein mechanistisches Niveau herab, von wo aus die Anwendung der kompositorischen Regeln und Normen unwillkürlich geübt wird. Voraussetzung jeder höheren Komponistentätigkeit ist selbstverständlich, daß die Beherrschung des Handwerklichen dem Schöpfer in Fleisch und Blut übergegangen ist, so daß er treffsicher harmonischen, kontrapunktistischen und orchestralen Ausdruck für das findet, was er zu Gehör bringen, was er an Empfindungen vermitteln will. Diese Fähigkeit allein stellt das dar, was erlernt werden kann und von allen Schöpfern erlernt wird. Allerdings haben wir auch zahlreiche Beispiele aus der Musikliteratur, wo selbst hervorragende Vertoner in diesem Punkte hie und da versagen. Bei manchen Stellen ihrer Werke hat man den Eindruck, daß die musikalische Idee neu und echt ist, daß aber, vielleicht unter Einwirkung absoluten Ueberwiegens der Emotion, die intellektuelle Ausübung des Handwerklichen zu stark beschattet und damit ein Fehlgriff in der Wahl der Mittel begangen wurde, der die Wirkung des Geschaffenen, wie sie dem Schöpfer wohl vorschwebte, mehr oder weniger beeinträchtigt. Solche Stellen bestätigen dann indirekt die emotive Echtheit des Werkes. Wäre es anders, d. h., wäre im Moment eines technischen Versagens das Licht verstandesgemäßer Tätigkeit durch den Sturm der Phantasie nicht halb gelöscht worden, so würde die Möglichkeit, die richtigen Ausdrucksmittel zu finden, größer gewesen sein. Dies leitet hinüber zu den Auch-Komponisten, den Tüftlern, den Pseudogenies, den Musikmachern. Man kann, im Sinne des eingangs Festgestellten, getrost sagen, daß der erdrückende Teil unserer ganzen heutigen Musikproduktion von ihnen beherrscht wird. Aehnlich wie schöpferische Geister zuweilen den Schwerpunkt ihrer Fähigkeiten auf einem speziellen Gebiete suchen, wo er nicht liegt (wobei sie selbst oft ihre größten Werke unterschätzen), so befinden sich die Musikmacher in dem beklagenswerten Irrtum, daß eine intensive Kenntnis aller musikalischen Disziplinen, ein gutes Ohr usw. zum Komponieren genügt. Sie kommen den Schöpfern in der Beherrschung der Ausdrucksmittel nicht nur gleich, sondern übertreffen sie darin häufig. Aber sie wissen mit diesem künstlerischen Sprungbrett nichts anzufangen. Sie verstehen zwar, hie und da unser Ohr in interessanter Weise zu kitzeln, aber sie sprechen nicht zu Herz und Sinnen. Es ist dieselbe Erscheinung wie bei einem Schauspielervirtuosen, der die Wirkungen seiner Darstellung in nie dagewesener Weise abwägt und

ausklügelt, das ganze Register seiner Stimmodulationen spielen läßt, Nuancen auf Nuancen häuft — — und der uns doch kalt läßt, weil ihm die Wärme fehlt, weil seine Leistung äußerlich gemacht ist, ihr kein innerliches Erleben zugrunde liegt. Oder bei einem Maler, der sein Hirn martert, um neue ungeahnte Experimente des Pinselstrichs, kindische Linien, übelkeiterregende Körperverrenkungen zu „schaffen". Alle diese Bedauernswerten gehören zu derselben großen Familie der Pseudoschöpfer, der Verstandeskünstler, der „Macher". Ein Teil von ihnen ist ehrlich, d. h. wird sich nur dunkel oder gar nicht seiner künstlerischen Impotenz bewußt, ein Teil schafft im vollen Lichte des Bewußtseins künstlerischen Nichtkönnens, indem er mit Erfolg auf die begeisterte Zustimmung aller Snobs und Unkünstlerischen spekuliert, für die es Grenzen zwischen emotiver und intellektueller Leistung nicht geben kann, da sie künstlerisches Empfinden nicht haben und Kunst von Mache nicht zu unterscheiden vermögen. Es ist selbstverständlich, daß diese „falschen" Künstler, speziell die Musikmacher, nur in solcher Zeit Bedeutung gewinnen konnten, wo sie bei einem sehr großen Teil des Publikums Resonanz fanden. Man denke sich einen Symphoniker besagter Art als Zeitgenosse Beethovens und Schuberts und man wird bei Vorstellung der Wirkung dieses musikalischen Lärms auf das damalige kunstgenießende und kunstverständige Publikum lächeln. Es ist ein Schwindel größten Stils, wenn man uns immer wieder mit hoheitsvoller Ueberlegenheit vom „Fortschritt" in der Musik erzählen, wenn man uns klar machen will, daß die moderne Musikmacherei an künstlerischer Bedeutung weit über alles Bisherige „hinausginge" und das Letzte an Entwicklung darstelle. Als ehrlich kann man eigentlich nur diejenigen bezeichnen, die sich lediglich an die Tönefabrikanten halten und das Echte in Bausch und Bogen für „überwunden" erklären. Was soll man aber zu jenen Wichten sagen, die in einem Atem von ihrer Begeisterung für Mozart reden und in eben demselben Konzert bei chaotisch-peinigenden Harmonisations- und Instrumentalscheußlichkeiten in helle Ekstase geraten ?! Wohl entwickelt sich die Musik, wie jede andere Kunst, und unzweifelhaft können wir, je nach dem Zustand unseres Seelenlebens, zu vielen Kunstwerken früherer Epochen nur noch ein mangelhaftes oder gar kein Verhältnis mehr gewinnen. Das hat aber seine Gründe einzig und allein in den Wandlungen unseres Empfindungslebens, während weder damals noch jetzt das Kunst war, was mit Kräften der Ueberlegung zustande kam, was verstandesgemäß produziert wurde. Wir lassen uns die neuen Modulationen, die neuen instrumentalen Effekte als Bereicherung musikalischen Ausdrucks wahrlich gern gefallen, wenn sie in dem Dienste wahrer Kunst stehen, wenn sie Mittel zum Zweck sind, wenn die Schöpfer wirklich etwas zu sagen wissen, und wir geben gern zu, daß dies dann einen Fortschritt darstellen kann gegenüber früher geübter, primitiverer Form. Aber aus der Erfindung neuer Instrumente, der Häufung verschwommener (weil gleichzeitig für das menschliche Ohr gar nicht mehr wahrnehmbarer) Tonmassen, der Uferlosigkeit der Modulationen, der, jeder künstlerischen Struktur und Zucht hohnsprechenden Zusammenhanglosigkeit entsteht noch keine Musik, sobald die Erfindungsarmut über dem Ganzen thront und keinen musikalischen Menschen zu künstlerischem Genuß kommen läßt. Nicht bei allen Musikmachern sind die angeführten Merkmale ausschlaggebend. Es gibt auch solche, die sich harmonisatorisch und orchestral relativ harmlos gebärden und den Wunsch zu haben scheinen, mit ihrem Schaffen Anschluß an die Schöpfer zu gewinnen, indem sie einer Häufung derjenigen Faktoren, die ihre Tätigkeit äußerlich zur reinen Verstandesmache stempeln könnten, aus dem Wege gehen und kontrapunktistische und instrumentale Spiegelfechtereien und Abgeschmacktheiten meiden. Aber das Resultat bleibt dasselbe. Denn, wo der göttliche Funke der Eingebung fehlt, wo die Pseudoinspiration nur breite Bettelsuppen zustande bringt, statt uns durch die Wucht echter Phantasiefülle zu erschüttern, da helfen alle Tonverrenkungen, alle Geistreicheleien, instrumentalen Mätzchen und modulatorischen Bocksprünge nichts. Der empfindungsechte Teil des musikalischen Publikums wird sich auch hier gelangweilt und widerwillig abwenden.

Pfarrer Zacharias und sein „Kunstpedal" für Klavier.

Erinnerungen von LUDW. SCHMUTZLER.

Es war im Frühjahr 1868, als ich froh und heiter in dem Städtchen Bockenheim bei Frankfurt a. M. einzog, um meine neuerworbene Stelle als Kapellmeister des dort sich auftuenden Sommertheaters anzutreten. Vor kurzem war mein zweiter Winterposten am Heidelberger Stadttheater zu Ende gegangen. Ich war noch sehr jung. Außer diesem Umstand hatte ich aber auch noch ganz besondere Ursache, „froh und heiter" zu sein, war doch die gerade in meinem erwählten Berufe stets naheliegende Gefahr, im Sommer stellenlos zu bleiben, unverhofft schnell und glücklich beseitigt.

Freilich — so mancherlei hörte ich von meiner neuen Direktion K—n munkeln: ihre Qualität sei äußerst schwankend zwischen „Schmiere" und „Meerschweinchen", auch sei mit der sogenannten besseren Hälfte des Herrn Direktors nichts weniger als gut Kirschen essen. Dies alles vermochte aber meine frohe Laune in Anbetracht der „gesicherten Existenz" nicht zu beeinträchtigen. — Einem glücklichen Umstand war es übrigens zu verdanken, daß diese schmierenhafte Neigung der Direktion, die unzweifelhaft vorhanden war, selten zum Durchbruch kam. Das ging so zu: Die berühmte Wiener Operettensängerin Neufeld war zu einem längeren Gastspiele verpflichtet worden, dessen Zweck in erster Linie die Aufführung der damals neuen Operette „Die schöne Galathea" von Suppé war. Das Werk konnte mit guten Kräften besetzt werden und — da der Gast in der Titelrolle ausgezeichnet war, so vermochten die betreffenden Vorstellungen auch höheren künstlerischen Ansprüchen vollauf zu genügen. Der Erfolg steigerte sich denn auch von Tag zu Tag. In immer größeren Scharen rückte das Frankfurter Publikum bei jeder neuen Wiederholung heran, den Garten — oder bei ungünstigem Wetter den Saal — bis auf den letzten Platz füllend. Unzählige Wiederholungen fanden statt. Damit war auch das finanzielle Resultat des Unternehmens — bei dieser Art von Direktionen stets der allerheikelste Punkt — glänzend gesichert. Und — das war für mich begreiflicherweise die Hauptsache.

Hier nun war es, wo ich im Laufe der ersten Wochen den Mann kennen lernte, von dem ich gemäß der Ueberschrift dieses Erinnerungsblattes erzählen will: Pfarrer Zacharias, den Erfinder eines neuen Pedales fürs Klavier. — Er war einer jener seltenen Menschen, die mit außergewöhnlich feinem musikästhetischen Empfinden begabt sind, und — wenn es nach Fug und Recht gegangen wäre, so hätte seine Lebensarbeit, der gegenüber sein theologischer Beruf in den Hintergrund trat, bahnbrechend werden müssen für die Entwicklung des neueren Klavierspieles, namentlich aber auch des Instrumentenbaues. Freilich — der reformatorische Gedanke, in dem sein Leben und Schaffen vollständig aufging, fußte auf einem allzu hochstrebenden Ideal. Die klavierspielende Welt vermochte ihm samt und sonders nicht zu folgen. Die Menschheit im allgemeinen schwärmt wohl für das Fortschrittliche, sie strebt aber nur solange danach, als es sich in Bahnen bewegt, auf denen zu folgen keine allzu große Mühe macht; ist dies jedoch der Fall, dann erlahmt ihr Interesse und — es bleibt dann in der Regel beim alten. Doch — zurück zu meiner Erzählung: Eines Tages ging ich auf meinem Wege zum Theater am Kassenhäuschen vorbei, das am Eingang des Gartens stand. Drinnen saß die „Frau Direktor" zum Zweck des Kartenverkaufes. Vor ihr stand ein Herr in eifrigem Gespräch. Daß er einen Zylinder trug, war nichts Auffallendes. In jener Zeit gab es viele Männer, die nie eine andere Kopfbedeckung hatten. Ich bin schon ein Stück am Häuschen vorbei, da ruft mich die Stimme der Dame zurück, um „die beiden Herren miteinander bekannt zu machen". Demgemäß nun die üblichen Formalitäten: „meine Wenigkeit" — „Herr Pfarrer Zacharias". Ich schaue in ein hübsches brillenbewaffnetes Männerantlitz, aus dem Klugheit und Intelligenz leuchten. Das Alter seines Besitzers mag ungefähr Mitte der Dreißig sein. Im Laufe des nun folgenden kurzen Gespräches erfahre ich, daß Pfarrer Zacharias am

nächsten Vormittag in der Pianofortefabrik von André in Frankfurt einen Vortrag hält. Dazu lädt er auch mich ein, indem er dazu bemerkt, daß soeben die „Frau Direktor" ihr Erscheinen auch versprochen habe. Ich sagte gerne zu. Es war doch mal 'ne kleine Abwechslung in dem steten Einerlei des Theaterdienstes. Daß ich dabei eine Stunde hoher künstlerischer Erbauung erleben würde, konnte ich naturgemäß nicht ahnen. — — Später erfuhr ich noch, daß Pfarrer Zacharias seinen Berufskreis in einem ländlichen Flecken habe. Er sei aber zugleich auch ein famoser Musiker und — habe ein neues Pedal fürs Klavier erfunden, um dessen Vorführung es sich morgen handle. Als erheiternde Kuriosität wurde noch beigefügt, daß er jedesmal beim Schlusse einer Urlaubsreise darüber klage, nun wieder heimzumüssen, um — „seinen Bauern etwas vorzupredigen". — —

Am nächsten Vormittag fanden wir uns im Klaviersaal der Andréschen Fabrik ein. Mein erstes war es, auf den in der Mitte eines durch Stühle gebildeten Halbkreises stehenden großen Konzertflügel mit leidenschaftlichem Interesse loszustürzen, um das „neue Pedal" zu besehen. Und da — erblicke ich statt den bisher gewöhnten zwei Pedaltritten deren acht [1]. Leicht war herauszufinden, daß zwei davon völlig den bisher gebräuchlichen entsprachen. Die anderen sechs konnten aber jeder in zwei Richtungen — nach unten — oder nach oben — bewegt werden, stets mit anderem Erfolg. Der Zweck dieser Einrichtung war sofort zu erkennen: Es wurde dadurch die Möglichkeit erzielt, die Dämpfung in beliebig kleinere oder größere Aufhebungsteile zu zerlegen und durch deren geschicktes Verteilen zu erreichen, daß eine Partie — insbesondere eine gesangliche Melodie — ohne Dämpfung, also fortklingend ohne Fingerdruck, die andere, beispielsweise in harfenartiger Begleitung sich bewegende, mit Dämpfung, also ohne Weiterklingen, ausgeführt werden konnte. Der ungeheure Vorteil, die ganz außerordentliche Wirkung dieser Einrichtung sprang einem sofort in die Augen. Mit einem Schlage waren die in vielen Fällen oft so störenden Unsauberkeiten unseres bisherigen Pedalgebrauches vollständig beseitigt. Wie so viel wurde bis dahin — und wird leider auch heute noch — in der Pedalanwendung gesündigt — nicht nur in dilettantischer Geschmacklosigkeit — zur Verbesserung des Klanges, wie sie sagen, sondern auch von Berufsspielern — namentlich weiblichen. Der seinerzeit sehr beliebte Klavierkomiker Lamborg verspottete in einer vielbelachten Nummer „Hausmusik" unter anderem eine „höhere Tochter" durch den Vortrag des damals unheimlich berühmten „Gebetes einer Jungfrau" mit durchweg aufgehobener Dämpfung. Das war eine haarsträubende Satire und — trotzdem — nur zu oft absolute Wahrheit, die sich auch heute noch leider als zutreffend erweist. — Während meiner Untersuchungen am Flügel hatte sich der Saal allmählich gefüllt. Nun erschien auch Pfarrer Zacharias und begann sogleich mit seinem Vortrag. Eine kurze, aber eingehende Darlegung aller unbestreitbaren Nachteile und Schwächen unserer „bisherigen" Pedaleinrichtung, sowie die Unmöglichkeit, sie für höhere Zwecke dienstbar zu machen, weil eine ausgiebigere Verwendung die stete Gefahr harmonischer Unreinheiten hervorruft, — das war der ungefähre Inhalt der in gewandter Form gegebenen Auseinandersetzungen. Alles wurde durch Beispiele am Instrument zur deutlichen Erkenntnis gebracht, die öfter geradezu verblüffende Häßlichkeiten der ineinander verschwommenen Harmonien, sowie Ungenauigkeiten der schlimmsten Art gewahren ließ. Dies war auch besonders bei solchen Stücken der Fall, die von den betreffenden Komponisten ausdrücklich für die Mitwirkung des Pedales bestimmt waren. Zacharias war ein sehr tüchtiger, seiner besonderen Aufgabe durchweg gewachsener Klavierspieler. So wuchs denn auch das Interesse des augenscheinlich nur aus Sachkundigen bestehenden Zuhörerkreises von Minute zu Minute. Als er nunmehr aber verschiedene Stücke vortrug, um die prachtvolle Wirkung seines neuen Pedales zu zeigen, als er zum Schlusse des Ganzen noch eine sehr anspruchsvolle Novellette von Rob. Schumann mit allen denkbaren Feinheiten und besonders auch der möglichsten Kraftentfaltung zum besten gab, da steigerte es sich zu begeistertem Enthusiasmus. — Die Erfahrung dieser Stunde ist für mich bis auf den heutigen Tag eine unvergeßliche Erinnerung geblieben. Der unendliche Fortschritt auf dem Gebiete des Klavierspieles, der außerordentliche Gewinn an materieller und — ästhetischer Klangwirkung war derartig ins Ohr fallend und imponierend, daß man es nie hätte vergessen können. Als ich dem Erfinder persönlich dankte und ihm hochbegeistert die Hand drückte, da sagte er unter anderem die folgenden Worte, die mir gleichfalls unvergeßlich geblieben sind: „In zehn Jahren haben wir eine ganz neue Klavierliteratur!" — Der Mann glaubte felsenfest an den absoluten Erfolg seiner Erfindung. Und er hatte wirklich auch ein Recht dazu. Sie war ohne Zweifel ein großer Gedanke, die Durchführung — schon bis zu jener Stunde — eine außerordentliche künstlerische Tat. — Freilich, schon damals vermochte ich ein Bedenken nicht ganz zu unterdrücken. Es lag auf der Hand (und es kam einem zum vollen Bewußtsein, wenn man eine der vom Erfinder für seine Vorträge zugerichteten Klavierstimmen durchsah), daß die Erlernung des neuen Kunstpedales dem Klavierstudium eine sehr beträchtliche Vermehrung der Schwierigkeiten und des Uebungsstoffes — deren Bewältigung aber unerläßlich war — erwachsen ließ. Ich legte mir im stillen die Frage vor: wird dazu bei den Lernenden und nicht zuletzt auch bei den Lehrenden Wille und Kraft ausreichen? Die spätere Erfahrung hat diese Frage leider verneint. Verschiedene Jahre hindurch konnte man in den Anzeigen mehrerer Musikschulen — wenn ich nicht irre, auch in denen des Stuttgarter Kgl. Konservatoriums — bei der Aufzählung des Lehrstoffes das „Kunstpedal von Zacharias" eingeschlossen finden. Nach und nach hörte das auf. Es ist eben auch hier „alles beim alten geblieben".

Pfarrer Zacharias habe ich nie mehr gesehen und konnte auch nichts mehr über ihn erfahren. Oft genug habe ich an ihn denken müssen. Wie der Mann die bittere Enttäuschung getragen haben mag? Welche Unsumme von Geistesarbeit, von technischen Versuchen und Ausführungen bis zu jener Stunde in Frankfurt im Frühjahr 1868 — alles, alles umsonst. — Kaum daß heute noch jemand den Namen des Mannes kennt. — Unter allen Umständen ist es tief zu beklagen, daß dieser gewaltige Fortschritt dem Klavierspiel ganz verloren gegangen ist. Das ist eben „das Los des Schönen" auf der Erde. — Und die Moral von der Geschichte? Ich will sie in aller Kürze zum Schlusse noch andeuten: Auf meinem Klavierpult befinden sich des öfteren folgende Stücke: „Galatea" von Ad. Jensen, op. 44, „Albumblatt", „Elegie" und „Abendgesang" von Gust. Schreck (aus „Sechs Stücke für Pianoforte", op. 24) und — mit dem Titel „Beethovens Schwanengesang" — das wunderbare „Lento" aus dessen Streichquartett op. 135 in einer recht guten Uebertragung fürs Klavier von C. Herrmann. Ich pflege diese Stücke gerne und mit großem Gefallen beim Musizieren in häuslichen Kreisen zu spielen. Sie sind aber sämtlich so gesetzt, daß sie ohne Pedal nicht durchführbar sind, insbesondere letztgenanntes. Komponisten wie Bearbeiter haben sich aber wohlweislich gehütet, ganz genaue Vorschriften darüber zu machen. — Da tritt denn jenes „Aber" nur zu sehr in die klingende Erscheinung. Immer und immer muß ich dabei wieder daran denken, wie wundervoll und — vor allem — wie viel reiner und vollkommener das doch klingen müßte, wenn man es spielen könnte mit dem „Kunstpedal von Pfarrer Zacharias".

[1] Ich gebe diese Angaben wieder, wie sie mir im Gedächtnis geblieben sind. Es sind seit jener Bekanntschaft, die ich leider nie wieder erneuern konnte, 48 Jahre verflossen. Ich hoffe aber trotzdem, daß sie vollständig zutreffend sind.

Goethes Faust und die Musik.

Von HANS SCHORN (Baden-Baden).

(Schluß.)

Hinter dieser willkürlich-einseitigen Betrachtung des I. Teils wird der eingeschworene Goetheaner vielleicht gar keine Beweiskraft geistiger Potenz in klassisch-weimarischer Beleuchtung finden. Möge er auch in anderen grauen Theorien sein Recht behaupten! Trotzdem will es mir gerade im weiten Ausblick des II. Teils scheinen, als habe Goethe einen symbolischen Zusammenhalt zwischen wahrem Geschehen und tönender Umkleidung versucht, zwar nicht so, daß Faust auf seinen Irrgängen in des Teufels Bann sich immer weiter von der „reinen" (auch dem alternden Goethe ein passabler Begriff) Welt der Töne entfernen muß und nur mehr deren dämonischen (goethisch-Unbewußt-tätig, Uebermächtig) Charakter zu spüren bekommt, bis er mit der fortschreitenden Klärung seines Lebensweges auch wieder zum schlichten Verstehen der Musik sich zurückfindet. Ich verkenne nicht das Gewaltsam-Schöne dieser Umbiegung eines zuerst antimusikalischen Problems. Solche Wandlungen sind gerade an der Lebensarbeit der Faustdichtung stark fühlbar, zumal am Beginn des II. Teils, wo sich das Werk von den Faust-Büchern loslöst und lichtere Farben aufsetzt. Dieser Teil müßte demnach Aufschluß darüber geben können, ob auch der musikalische Himmel sich entdüstert und dramatische Helle gewinnt. Vorsichtig gedeutet wäre das intensive Eingreifen chorisch-musikalischer Teile in den himmlischen

Regionen von elementarer Wucht; im chorus mysticus wäre auch die musikalische Auferstehung proklamiert und ebenso der Ring dieser Teiltragödie geschlossen, so unfaustisch das auch nach der ursprünglichen Anlage des Werkes klingt. Und Liszts kultgeschwängerte Apotheose könnte als Vermächtnis Goethes noch stärker triumphieren, da sie ja die andere Vermutung stützt, Goethe habe intuitiv durch die Musik die Rückkehr zum Weib, mag es in diesem Falle selbst die Gottesmutter sein, symbolisieren wollen; eine vielleicht nicht ganz glückliche Variante des romantischen Gedankens, durch Musik auf Frauen eine (erotische) Rückwirkung zu erzielen. Damit wäre im Faust auch die Musik von der Magie erlöst, und Mephisto könnte doppelt berechtigt nun schimpfen:

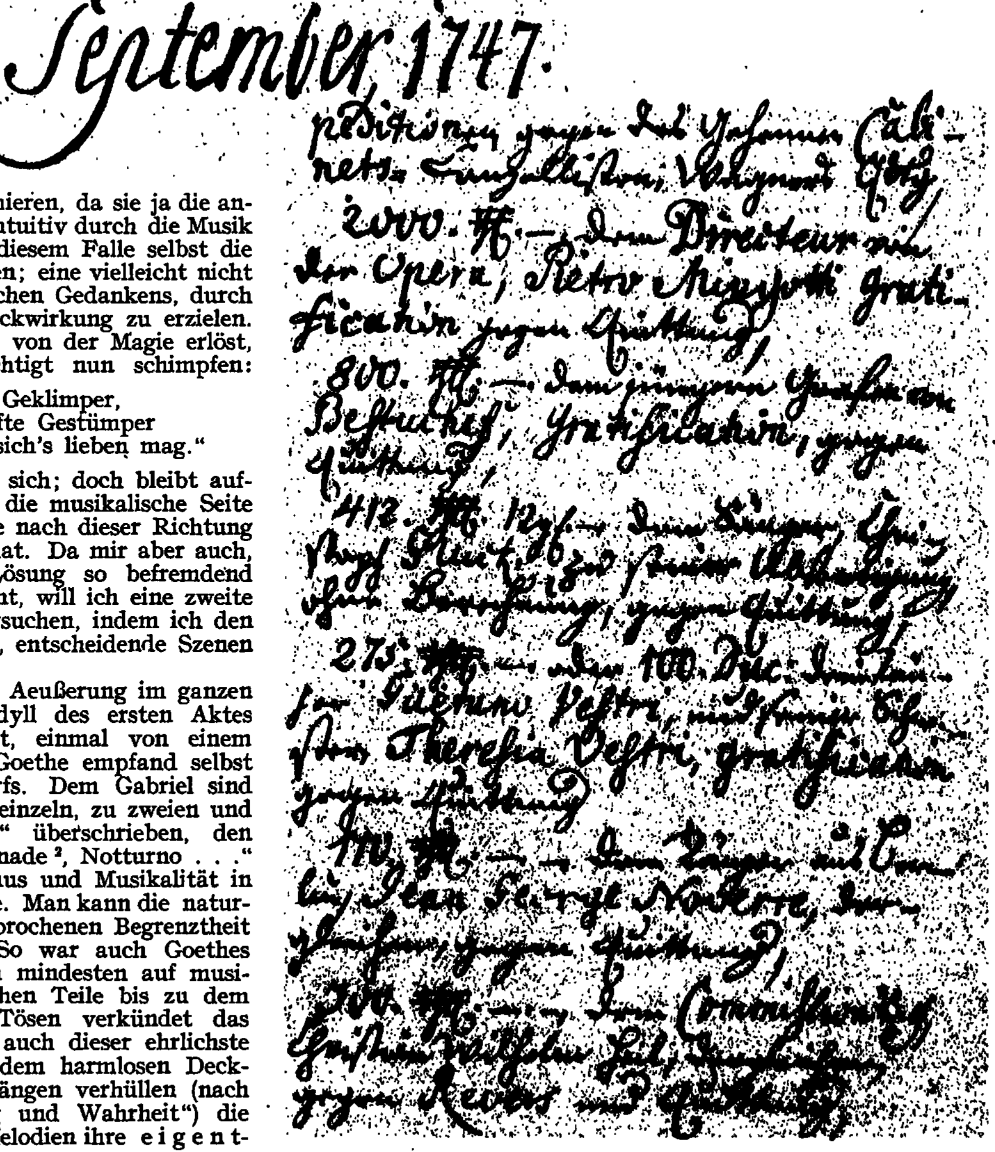
„Mißtöne hör' ich, garstiges Geklimper,
Es ist das bübisch-mädchenhafte Gestümper
Wie frömmelnder Geschmack sich's lieben mag."

Gewiß, die Hypothese [1] hat viel für sich; doch bleibt auffallend, daß Goethe sonst im II. Teil die musikalische Seite noch mehr vernachlässigt und auf jede nach dieser Richtung hin logische Heranziehung verzichtet hat. Da mir aber auch, generell gesprochen, jede ähnliche Lösung so befremdend und unpoetisch wie nur möglich scheint, will ich eine zweite individuelle Antwort des Problems versuchen, indem ich den musikalischen Hauptakzent auf andere, entscheidende Szenen des II. Teils lege.

Es bleibt, daß die letzte elementare Aeußerung im ganzen Werk gleich mit dem Dämmerungsidyll des ersten Aktes zusammenfällt, eine Sinfonietta, wert, einmal von einem Kongenialen komponiert zu werden. Goethe empfand selbst das Musikalisch-Anmutige des Vorwurfs. Dem Gabriel sind Aeolsharfen beigegeben, der Chor ist „einzeln, zu zweien und vielen, abwechselnd und gesammelt" überschrieben, den Strophen ist in der Handschrift „Serenade [2], Notturno . . ." beigefügt, das Ganze eine voll Rhythmus und Musikalität in großer melodischer Linie geführte Poesie. Man kann die naturmalenden Verse sich nicht in ihrer gesprochenen Begrenztheit von allzu großer Wirkung denken. So war auch Goethes Absicht eine andere und beruhte zum mindesten auf musikalischer Untermalung der rein lyrischen Teile bis zu dem gewaltigen Crescendo: „Ungeheures Tösen verkündet das Herannahen der Sonne." Doch birgt auch dieser ehrlichste Elfengesang teuflische Tücke. Unter dem harmlosen Deckmantel der Chöre und anmutigen Gesängen verhüllen (nach Goethes Inhaltsangabe für „Dichtung und Wahrheit") die Geister „in schmeichelnde Worte und Melodien ihre eigentlich ironischen Anträge" [3].

Weiterhin klafft musikalische Leere. Im Weitläufigen —, wie im Ritter-Saal ist die Gesangsmusik nur konventionelles Spiel, leichte Unterhaltung. Auch die klassische Walpurgisnacht bringt nichts Wesentliches mehr. Daß klassische Sagenfiguren wie die Sirenen in „wohlbestimmten Tönen" präludieren, durch Flöten und Singen Faust von niederen abscheulichen zu lieblicheren Weisen zu geleiten vermögen, hat höchstens odysseisches Interesse. Merkwürdig, aber ganz im Vorstellungskreis, daß der Norde Mephisto eben auf klassischem Boden nichts zu sagen hat, berührt sein Abgestumpftsein gegen ihre Lockungen, von denen Faust sich wieder durchdringen läßt. Da nachher auch ausdrücklich betont wird, wie andere Geister, Nereiden und Tritonen durch die Sirenen „herangesungen" werden, wird abermals klar, daß auch in den griechischen Gefilden die Musik ihre Zaubermacht nicht eingebüßt haben soll.

Der Vollständigkeit halber sei noch die kriegerische Szene „auf dem Vorgebirge" hier angemerkt, nicht als ob dort der Musik mehr als die glanzvolle Unterstreichung des militärischen Kolorits zukäme, wennschon es ohne einige „aufregende Töne" (Furchtbarer Posaunenschall von oben; vor V. 10571) nicht abgeht und auch die Geisterschlacht durch wunderbar falsche, wider-widerwärtige Töne „grell und scharf satanisch"


September 1747.

Dresdner Aktenstück, Gluck betreffend.
Aus: Erich H. Müller, Angelo und Pietro Mingotti. (Dresden, 1917.)

illustriert werden soll. Vom Orchester wird schließlich „Kriegstumult, übergehend in militärisch heitere Weisen" verlangt, wodurch — rein orchestral, der einzige Fall im Faust! — des Kaisers völliger Sieg im Zuhörer nachklingt.

Wagner behauptet einmal: Was Cervantes als Don Quixote und Sancho Pansa ersehen hatte, ging Goethes tiefem Weltblick als Faust und Mephistopheles auf; und diese von ihm eigenst ersehenen Gestalten geleiten nun den suchenden Dichter als zu lösendes Rätsel eines unsäglichen Dichtertraumes, das er, ganz unkünstlerisch, aber durchaus wahrhaftig, in einem unmöglichen Drama bewältigen zu müssen glaubte. — War für Goethe aber dadurch etwa, daß er einen Faust-Roman geschrieben hätte, das Unkünstlerische und Unmögliche zu vermeiden? Oder zielt Wagners triftiger Vorwurf darauf, daß Goethe kein Gesamtkunstwerk in seinem Sinn zu schaffen vermochte? Wagner mag Gründe genug [1] gefunden haben, um die These des ganz Unkünstlerischen einem Werk gegenüber zu proklamieren, das er allerdings an andrer Stelle wieder das größte Originaltheaterstück der Deutschen nennt, doch bleibt er — selbstverständlich — eine saubere Antwort schuldig. Man wird aber nicht fehl gehen, wenn man das Unmögliche mit in den Widersprüchen erkennt, die sich in das Thema: „Faust und die Musik" verwickeln — sollen. Nach der hier versuchten eindeutigen Darlegung der Frage — steht doch letzten Endes die Entscheidung offen, ob wir künftig bei Faust-Aufführungen die Musik ganz meiden oder nach einer bestimmten Richtung weit stärker noch heranziehen sollen —, ist das Eine klar geworden:

[1] Die gewagte Umdeutung R. Wagners: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichnis" — Geist der bildenden Kunst. „Das Weibliche zieht uns hinan" —, aber der Geist der Musik, der aus des Dichters tiefstem Bewußtsein sich emporschwang, nun über ihm schwebt und ihn den Weg der Erlösung geleitet — ist von vornherein unhaltbar und an dieser Stelle ein Anachronismus Nietzsches.

[2] Ein Hinweis auf die „Serenade von blasenden Instrumenten mit Echo" in den „Ungleichen Hausgenossen" ist nicht uninteressant, da der lyrische Eingang fast der gleiche ist, im fragmentarischen Singspiel aber das Ganze in derbe Lustbarkeit ausartet.

[3] Robert Schumann wird in den „Szenen aus Goethes Faust" vor lauter wohlklingenden Gedanken und schönem Orchestersatz dieser tieferen Bedeutung nicht gerecht.

[1] So ist es z. B. merkwürdig, daß Goethe den Einfluß der Musik auf die beiden männlichen Hauptpersonen derart verteilte, daß Faust sich stets passiv verhält, Mephisto aber jedesmal in aktiver Berührung steht. Wo die Musik irgend etwas Entscheidung-Aehnliches gewinnt, liegt es außer Faust und kaum einmal deutbar in seiner tausendfältigen Biologie, so daß ein eigentlich lebendig und innig Durchdrungensein erkennbar wäre.

Goethe findet in der Musik nicht (wozu ausschließlich die Unschuldsweise des Volksliedes in der Gretchentragödie verleiten könnte) jene Sprache, die den Deutschen so gern zu einem Gotteskind des Weltinnern stempeln möchte. Deshalb scheidet aus Stilgründen jede neu-romantische Faustmusik eines Pfitzner, ja selbst eines Weingartner von vornherein aus. Wohl gibt aber der II. Teil gerade eine umfassende, innern Zusammenhang darstellende Bilderreihe, die einmal den Druck der von Wagner, dem Musiker, gepredigten Unkünstlerschaft entkräftet, dann aber beweist, daß Goethe in der Musik auch nicht ein Mittel sah, gedankenlos den Sinn irgend einer äußeren Geformtheit vorzutäuschen. Es erhellt, daß Goethe zeit seines Lebens als Singspieldichter nur in ein leicht-angenehmes Verhältnis zur Musik trat, als Lyriker schon nachdenklicher dem Problem nachhing, wie überhaupt die Musik nachträglich zu einer Begriffssprache zu werden imstande sei. Nun sollte er im Faust der „poetischen Idee" auch gleichzeitig musikalische Richtlinien mit auf den Weg geben? Das Berufsmäßig-Notwendige solchen Verfahrens konnte ein Goethe nicht gut einsehen (und für Zelter ward dies keine zünftige Gewissensfrage), eher aber sich scheuen, die bildliche Roheit einer musikalischen Anschaulichkeit anzustreben und (nach seinen Worten) der falschen Hoffnung des Musikdilettanten nachzugehen: zu Empfindungs- und Schönheitszwecken ästhetischen Geist zu pflanzen und ohne Kunstregeln Effekte hervorzubringen. Was blieb ihm da noch viel Anderes übrig, als die Musik im Faust symbolisch auszubauen, imaginär zu fassen und trotzdem ästhetisch zu skizzieren? So erledigt sich auch die Frage, ob Goethe nicht ohne Musik und Orchestik hätte auskommen können, gerade weil sie ihm nicht das seligmachende Mittel zum Zweck ist, sondern visionär zwischenreichlich wirkt: dem sonst das Typische zu formen Lebenselement bedeutet, ist sie nicht der Typus einer Kunstgattung, wohl aber von historisch-philosophischem Wert:

Nun hinein in Wagners tönendes Laboratorium! Mephistos „fürchterliche" Glocke gibt den Auftakt, daß Leben in die Zelle kommen soll, wo geisterhaft selbst der Zange Geklirr belauscht wird. Und bald klingt's im Glase von lieblicher Gewalt. Goethe dachte ernstlich daran, in den Aufführungen das künstliche Gebild des Homunculus zu einer Bauchrednerrolle zu machen. So würde nicht nur durch das geheimnisvolle Tönen die dämonische Kraft des Teufels klar, der ja des Homunculus Vetter genannt wird und — auch in der musikalischen Beziehung liegt's zu Tag — sein verantwortlicher Vater ist (vergl. E. Traumann, Goethes Faust II. Bd.). Die andere von Traumann geäußerte Vermutung, Goethe lasse das Glas erklingen, weil auf Gottes Geheiß auch das Licht mit erklingendem Farbenspiel aus der Finsternis drang (II. S. 166/67), ist nicht das Primäre an dem von Goethe frei erfundenen Mythos. Nein, das Unheimliche des Produktes, das uns da vorgeführt wird, soll stets recht ohrenfällig in Erscheinung bleiben. Die phantastische Gestalt schwebt ja auch, schon deshalb gleicht sie den Tönen. Will man durchaus eine physiologische Erklärung, so bestätigt sie höchstens die gerade von musikalisch sehr Empfindsamen schon oft geäußerte Wechsel-Verbindung von Licht- und Toneindrücken. Des Homunculus Leuchte soll tönend scheinen, verlangt Mephisto; Homunculus bestätigt:

„So soll es blitzen, soll es klingen."

und Goethe erklärt: das Glas dröhnt und leuchtet gewaltig. Natürlich ist in der gläsern-künstlichen Existenz die elementare Verwandtschaft des Feuergeistes zu berückendem Sinnenlärm erheblich gemildert, ja geläutert. Auch dieser Unterschied vom groben Gebrauch der Musik, den Mephisto sonst zu machen pflegte, verrät die „Tendenz zum Schönen", zu der im freien Sinnenspiel der Griechen der unerwartete musikalische Meteor allmählich hinübergleitet. Wenn das Glasmännlein am Ende seines kurzen Daseins dieses ursprüngliche Symptom zu verleugnen scheint, zum Eros sich wandelt und, um zu werden, den Flammentod wählt, so hat sein Schöpfer doch nicht ganz den „persönlichen" Charakterzug vergessen; in dem geahnten „Aechzen beängsteten Dröhnens", das man unnötig auf die Erdbebenepisode bezieht, bei seinem Untergang ist die Brücke wiedergefunden, die von ihm zu andern Halbwirklichkeiten weiterführt.

Wenn irgendwo muß die Musik an dieser Stelle entscheidend und sinnverbindend eingreifen. In der Dichtung ist allerdings hier so gut wie nichts von Musik angemerkt. Doch erklärt sich der Widerspruch sehr einfach aus der Tatsache, daß alles was folgt zunächst als „Episode zu Faust. Satyr-Drama", gedacht war, später gesondert (1827) als Zwischenspiel zu Faust erschien und dann erst in das Gesamtdrama eingeschoben wurde, obwohl der Helena-Akt zu den ältesten Bestandteilen der Goetheschen Faustidee gehört.

Es bedarf, um die vorgetragene These nicht von vornherein sinnverwirrend zu gestalten, noch einer Vorbemerkung, der Art nämlich, wie die bisher musikalisch gedeuteten Szenen auch durch die Malerei beeinflußt sind. Das Beispiel katexochen liefert das erste Bild des II. Teils. Kunsthistoriker haben den bildhaften Eindruck der Aurora Guido Renis festgelegt. Doch berührt diese ihre Bestätigung unsere Darlegung nur, insofern m. E. Stork (Goethes Faust und die bildende Kunst) auch stark die „fein gesteigerte Tonmalerei" anerkennt. Aehnlich läuft die doppelte, malerische und musikalische, Inspiration auch im I. Teil zusammen. Alle bildlichen Darstellungen von Auerbachs Keller tragen sogar überlaut das musikalische Motiv; auch das „Nilmosaik des Palestrina" konnte dem Dichter das Singen und Klingen des ersten Geisterchores eingeben, während z. B. die Musikanten der „Walpurgisnacht"-Stiche nicht so stark Goethe anregten. Umgekehrt kennt die „Tröstung des Peneios", die man für Goethes Landschaft am unteren Peneios im II. Teil heranzieht, kein musikalisches Moment, und Goethe komponiert an dieser entscheidenden Stelle für Faustens Höherwandlung tönend „menschenähnlichs Lauten": den Nymphenchor, dessen Resonanz Faust keinen Fluch der Träume mehr, sondern wunderbares Durchdrungensein entlockt. Für Euphorion endlich sind auch künstlerische Reminiszenzen als maßgebend zu betrachten, die doch nicht seinen anders gearteten Charakter ausschließen. Ueberhaupt gemahnt der Helenaakt stark an Diltheys Wort: Wiedererinnerung ist zugleich Metamorphose. Wir wissen, daß Goethe Erinnerungsbilder 40—50 Jahre lebendig und wirksam im Innern erhalten konnte. Sollten für seine Helena nicht alte Jugenderinnerungen geweckt worden sein, Erinnerungen an Arien in Hasses Oratorium „Helena auf dem Calvariberg", das er zwischen 1765—68 in Leipzig von Demoisselle Schmehling hörte, kirchliche Arien zwar, die er sich aber noch 1824 im Geist hervorrufen konnte? (vergl. s. Rezension „Für Freunde der Tonkunst" von Friedrich Rochlitz). Von dieser Seite gewinnt Goethes Absicht, die Helena-Rolle einer Sängerin zu geben, neues Licht, zumal wenn man dabei an Mozart und nicht an Meyerbeer und Rossini als seine Interpreten denkt. Noch hat der Anfang des Aktes antike Tragödienform, wohinein aber aus der Ferne Trompeten und dann heisere Töne schallen. Kriegerische Musik wird angestimmt, und nicht lange dauert es, so erleben wir die schönste Opernszene: die moderne Kunst hat die Antike abgelöst. Reizende, reine Melodien beginnen, bis zum Sturze Euphorions verlangt Goethe „durchaus vollstimmige Musik". Was liegt näher als im Euphorion eine Parallelgestalt zum zauberhaft tanzenden und fliegenden Söhnlein Taminos und Paminas in Goethes zweitem Teil der „Zauberflöte" zu sehen, d. h. ein musikalisches Phänomen, dem erst später das literarische Mäntelchen umgehängt wurde? Hier ist der Schlüssel zum ganzen Problem der Faustmusik! Der Weg mußte über Mephisto führen, solange es den Anschein hatte, als stände Faust in dessen Macht. Der Verherrlicher des „Tones", der endlich „Entfabelte", Ueberlebendige löst Faustens letzte Gebundenheit; gewiß ein allegorisches Wesen, über dessen Gaukeleien sich Vater und Mutter nicht freuen, das in immer höhersteigendem Tanz leicht wie der Ton verfliegt.

Es verfängt nicht viel, wenn Goethe selbst sich später die Figur zu einem „Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit" zurechtmachte. Lag allenfalls bei der Konzeption der „Helena", die dann weiter wie 1796 zurückreichen müßte, ein persönliches Erlebnis ihm vor, so ist es hier doch mehr die Phantasie, die in das Verhältnis von Erlebnis und Dichtung eingreift und in starkem Umriß den universellen Geist der Musik braucht. Nicht allein, um die einzelnen Personen gleichzeitig ihre Eigenart aussprechen zu lassen (wie Dilthey die Musik der Oper charakterisiert), nein, um in einem Brennpunkt fast das Medium zu sammeln, das so verschiedenartig auf der Faustbühne sein Licht ausstrahlt. Und tritt gerade beim Euphorion als tönend erlösender Schlußfigur das m u s i k a l i s c h e Element hinter Spiegelungen der jungen Achilles- und Erotengestalten zurück bis hinauf zu jenem Scherz auf Kants Philosophie, so steht's hier mit der Musik wie im ganzen Faust: Unsichtbar kam's, unsichtbar weicht's zurück

Und daß es ja unsichtbar bleib.

Zurückschauend ist zumal für Regisseure und alle die musiktätig an den Faust herantreten, zu sagen: Goethe, der zuweilen ein Schauspiel mit eingelegten Liedern empfahl, hat diese Art bei seinem Lebensdrama verschmäht. Man sollte deshalb grobe Musik nicht wie ein Bleigewicht an das Große hängen, um es aus seinem Aether herabzuziehen, aber auch nicht wie Dilettanten die Faustmusik von der schwachen Seite anfassen (nach Goethe). Auch Wagner behält recht, wenn er Gounods „lorettenhaft affektiertes Machwerk" ablehnt, einmal und — hoffentlich für immer. Man vergesse nie, daß Goethe in der Zueignung schrieb „Mein *Leid* ertönt der unbekannten Menge" (der Druckfehler „Lied" hat Hekatomben falschen Urteils angerichtet). Auch handelt es sich nicht darum, neuen Boden für Goethes Musikästhetik zu gewinnen; weshalb auch in dieser Arbeit auf Allgemeines möglichst verzichtet wurde. Der einfachen Aufgabe Nietzsches: die für Beethoven gehörige Kultur zu finden ist hier die berechtigte Forderung — die sich auch auf die Willkür der Streichungen und Auslassungen bezieht — gegenübergestellt: endlich die zum Faust gehörige Musikkultur anzubahnen.

Ferruccio Busoni als Aesthetiker.

Von W. NAGEL (Stuttgart).

*usoni* hat seinen Entwurf einer vor etwa zehn Jahren geschriebenen neuen Aesthetik in der Inselbücherei in zweiter, erweiterter Auflage erscheinen lassen. Er bildet jetzt dort das 202. Bändchen. Es mag mancher nach Kenntnisnahme der Schrift geneigt sein, nur über sie zu lachen. Das wäre unrecht, weil es Busoni bitter ernst mit seinen Ausführungen meint, unrecht aber auch deshalb, weil in ihnen keine geringe Gefahr liegt. Eine Gefahr insofern, als die Schrift geeignet erscheint, die sowieso schon überreichlich unklaren ästhetischen Begriffe der Gegenwart noch weiter zu verwirren. Diese Gefahr liegt um so näher, als Busoni seine Auseinandersetzungen keineswegs in der Form abgeklärter Gedankengänge, vielmehr in äußerlich zwangloser Anordnung gibt, die ihm die Gelegenheit bietet, allerlei mit Mystik und Phantasterei umhüllte Schlagworte zu prägen, welche sich erfahrungsgemäß leicht in gewissen Ohren festsetzen. Es wäre also verfehlt, wollte Einer Busoni ruhig sich selbst überlassen, indem er darauf hinwiese, daß die Zeit schon selber dafür sorge, daß die Bäume einer übertriebenen Neuerungssucht und Spekulationswut nicht in den Himmel wachsen.



Ferruccio Busoni.

Die Quintessenz von Busonis Schrift? Los von aller Tradition, los von Regel und Schulkram, los von der Kunst, wie sie bisher war. Denn mit der ist es nicht eben weit her. Eine Andeutung der Herrlichkeiten, die die Zukunft uns (unter der geistigen Führung Busonis ?) noch bieten wird, haben ja wohl die Bach und Beethoven gegeben, aber ..... So freundlich ist Busoni schon, daß er nicht nach dem Muster Pratellas, dessen futuristische Manifeste ich vor einigen Jahren in der „Musik" gekennzeichnet habe, wie ein toll gewordener Stier auf allem, was die Tonkunst bisher erreicht hat, herumtrampelt. Nein, er kommt uns in philosophischer Gewandung. Aber deutsche Art hat doch nicht so stark auf ihn abgefärbt, daß er ein ausgearbeitetes System zuwege gebracht hätte. Er naht als philosophierender Gaukler, der mit allerlei unschönen und in der Hauptsache unangenehm überraschenden und zum Teil unklaren Gedanken jongliert, ein Gaukler, der wie alle seiner Zunft sich nach jedem gelungenen Trick vor dem hochwohllöblichen Publikum verbeugt und im liebenswürdigen Lächeln auf seinem Gesichte den Gedanken zeigt: wer macht mir das nach?

In allen Zeiten, so beginnt Busoni, entsteht Geniales, aber die beschrittenen Wege führten nur in die Weite, nicht auch in die Höhe. Damit wird der Hörer aufmerksam gemacht auf das, was kommen wird, in Spannung versetzt. Der Geist eines Kunstwerkes, fährt Busoni fort, sein Menschliches, sein Gefühlsgehalt bleibt unverändert trotz des Wechsels der Zeiten. Wir stehen erstaunt da: Ist für uns Heutige eine Oper von Keiser dasselbe, was sie ihren Tagen war? Was will es besagen, wenn Busoni bemerkt, Form, Kunstmittel und Geschmack nur seien vergänglich: worin zeigt sich denn der Gefühlsgehalt eines Werkes der Tonkunst anders wie in der Form und den Kunstmitteln? Sind beide nicht unlöslich miteinander verbunden? Ist nicht jede Kunst bis zu einem gewissen Grade immer Zeitausdruck? Die vergänglichen Eigenschaften, so werden wir belehrt, machen ein Werk modern, die unvergänglichen bewahren es davor, altmodisch zu werden. Im Modernen wie im Alten gibt es Gutes und Schlechtes, Echtes und Unechtes. Während alle anderen Künste die Abbildung der Natur und die Wiedergabe der menschlichen Empfindungen erreichen, also in ihren Zielen sicher sind, ist die Tonkunst ein Kind, das zwar gehen gelernt hat, aber noch einer führenden Hand bedarf. Wir machen einen Augenblick halt, um uns des hiermit ausgesprochenen Standpunktes der Aesthetik vergangener Zeiten zu erinnern, aus dem Busoni den verhängnisvollen Schluß zieht, die Musik befinde sich noch im Stadium der Kindheit, brauche also noch des Leiters zur Höhe. Busoni gibt der Musik ein Alter von erst etwa 400 Jahren. Kasperle aus dem alten Faust-Puppenspiele will mir nicht aus dem Sinne: als er die Geister beschwört und den Xerxes nach seinem Alter fragt, erwidert der: „800 Jahre", worauf Kasperle sagt: „So jung und schon Haare ums Kinn?" In der Tat, bei ihrer Jugend hat es unsere Kunst denn doch schon zu leidlichen Leistungen gebracht. . . . Sie aber kann Busoni nicht anerkennen, bekämpft sie vielmehr so scharf wie nur möglich. Freiheit nennt er einen Begriff, den die Menschen nie völlig erfaßt, noch ganz empfunden haben, und er wirft ihnen vor, sie verleugneten die Bestimmung des „Kindes" Musik und schlügen es in Fesseln. Das ist die Quintessenz der Schrift, der Fundamentalsatz, von dem Busoni ausgeht. In ihm zeigt sich der absolute Mangel Busonis an logischem Denken. Er fühlt zwar selbst, daß er mit dem Satze auf eine schiefe Ebene gerät und bemerkt, daß schon dadurch, daß ein Tondichter seine Gedanken aufschreibt, diese eine Einbuße an ihrer ursprünglichen, nur im Geiste ihres Erzeugers ruhenden Fassung erleiden, sieht aber nicht, daß er mit seiner Forderung, der Musik jede Freiheit zu geben, ins Haltlose und Mystische hinein gerät, versteht nicht, daß es darauf ankommt, das (im Sinne der Romantiker) Unendliche oder das Ewige, das Abstrakte in die Musik und ihre Ausdruckskreise einzubeziehen, nicht aber darauf, die Musik zu dem werden zu lassen, was er ganz richtig als den Urgrund der Tonkunst bezeichnet, zu tönender Luft. Diese ist Material der Musik, aus dem ein Künstlerisches nur durch den empfindenden, denkenden und ordnenden Menschengeist wird. Nur d i e Musik wird uns etwas sein können, bei der dies Ewige, Unendliche in irgend einer irgendwie begrenzten Form erscheint. Das leugnet Busoni, behauptet damit also, die gerühmte absolute Freiheit sei in der Kunst der Töne das Wahre, das Einzige, das, was uns zu erstreben notwendig sei. Es genüge, an dieser Stelle daran zu erinnern, daß uns der gleiche Gedanke einer durchaus verschwommenen Nebelheimerei seit den Tagen der Romantik in immer stärkerer Ausprägung entgegen getreten ist. Aber richtiger ist er bei seiner Wanderung keineswegs geworden.

Busoni verwirft die absolute Musik, weil er ihr Wesen v o l l s t ä n d i g verkennt: sie ist nur vom Begrifflichen, vom Wörtlichen losgelöst, keineswegs aber eine Kunstrichtung, bei der, wie er sagt, der Hörer nur an Notenpulte, Tonika und Dominante, Durchführung und Koda erinnert werde. Will Busoni seinem Orchester der Zukunft etwa keine Notenpulte mehr bewilligen? Soll Jedermann Busonis indianische Fantasien oder andere Tonquälereien, in denen er selber natürlich erhabene Offenbarungen seines Geistes erkennt, nach eigenem Ermessen spielen dürfen? Schwerlich doch wohl. Ich meine, schon da verrate sich die völlige Unfähigkeit Busonis, zu denken, genügend stark. Er bekämpft weiter die Form und hat doch selber Bachsche Fragmente ergänzt. Schnurriger Widerspruch! Busoni erkennt an Beethoven an, daß er die absolute Musik (im Sinne Busonis) in einzelnen Augenblicken geahnt habe. Damit sind wohl gewisse scheinbare Freiheiten der Formgebung Beethovens gemeint. Bei Bach denkt Busoni (in der gleichen Richtung) an Werke wie die Orgelfantasien oder an die Chromatische Klavierfantasie. Denn auch der Thomaskantor ist ihm kein völliges Musikherdentier. Daß dieser aber als Schöpfer der genannten Werke im Banne einer künstlerischen Ueberlieferung stand, die er freilich unendlich vertiefte, daß er der frei schweifenden Phantasie solcher Sätze die strenge Gebundenheit der Fuge als eine ihm und uns notwendige Ergänzung jener folgen ließ, dafür hat Busoni keinen Sinn, wie denn überhaupt sein musikgeschichtliches Verständnis wie sein ästhetisches ein im Grunde genommen völlig undiskutierbarer Punkt ist. Aber wir dürfen den Mann nicht sich selbst überlassen, nicht dulden, daß er den Brand in unser Haus trage, ihn, der durch Deutsche schon so viele Hilfe erfahren hat. Wir wollen dabei allerdings auch nicht vergessen, daß Busoni für deutsche Art und Kunst schon nachdrücklich und zu einer Zeit eingetreten ist, als die Welt von Zetergeschrei gegen Deutschland erfüllt war. Aber alles das kann uns doch nicht hindern, zu erkennen, daß Busonis Schrift auf die vielen

unreifen Köpfe unter uns verheerend wirken kann. Hätten wir Frieden, so würden ohne jede Frage Hunderte von Anhängern sein Gerede als Offenbarungen des neuen und höchsten Kunstgeistes preisen. Wir kennen solche Hohlköpfe ja zur Genüge, erleben ihr unterwühlendes Arbeiten auch mitten im Kriege noch alle Tage. Und da glaube ich, daß wir angesichts dieser Tatsache nicht scharf genug gegen die Lästerung der Kunst unserer großen Meister auftreten können. Hat Busoni doch mit dieser Schrift bewiesen, daß er, so sehr er sich um deutsche Kunst auch schon bemüht hat, doch in ihre innerste Geistesart nicht eingedrungen ist. Bach und Beethoven gehören zu unseren größesten geistigen Führern, deren Kunst uns alle, die g e s u n d e n Sinnes sind, insbesondere in dieser schweren Zeit ästhetisch und ethisch zu heben und stützen vermag, wie kaum eine andere. Wird von ihrer Kunst gesagt, sie habe gewissermaßen erst ahnend das rechte Ziel des Schaffens in Tönen erfaßt, so werden alle, die in den Werken dieser Großen den Ausdruck des höchsten Kunstringens erkennen, als auf dem Standpunkte von Halbtrotteln stehend ausgegeben. Auch das ist nicht gerade angenehm, soll uns jedoch nicht groß kümmern. Hier geht es nicht um uns, geht es um das Lebenswerk von Meistern, vor denen sich in Ehrfurcht unser Jahrhundert beugt, geht es darum, dem Kampfe gegen Teile unseres höchsten Volksgutes, das wir nun und nimmermehr entbehren wollen, mit den schärfsten Waffen zu begegnen. Dieser Kampf wird auf mannigfache Art geführt, von Schaffenden und von skrupellosen Kritikastern, die in jedes Modernitätsgeschwätz einstimmen; wissen sie doch, daß sie auf einzelne Kreise immer wieder einwirken und, was die Hauptsache für sie ist, für sich selber Kapital herausschlagen können. Nicht um Hinz oder Kunz handelt es sich bei diesen Kreisen, sondern um die, welche die materiellen Machtmittel in der Hand haben. Ihr blasierter und überreizter Geschmack ist es, der der Kunst Gefahr bringt, ist es, den allzu viele der modernen Tondichter zu befriedigen streben. Brachte der Kapitalismus, den Wagner bekämpfte, der Kunst schwerste Entartung, so haben wir heute dieselbe Erscheinung in einer anderen Form. Plutokratie dort, Aristokratie hier. Beiden gemeinsam aber ist der stützende Geldsack. Doch davon heute nichts weiter. Kehren wir zu Busoni zurück.

Auch die Programmusik tut er begreiflicherweise ab. Er unterscheidet 1. akustische Erscheinungen wie den Donner oder die Tierlaute. Ahmt die Musik derlei nach, wird sie zum bloßen Schalle, so erniedrigt sie sich. Sehr richtig, aber doch nur dann, wenn sie weiter nichts bietet, als eben die möglichst treue realistische Nachahmung. Aber ist das etwa in Beethovens Pastoralsymphonie der Fall? Worauf kommt es für den Tondichter an? 2. Optische Erscheinungen wie das Blitzesleuchten oder den Vogelflug, also alle mit dem Gesichtssinne wahrnehmbaren Vorgänge. Ist dies aber für die Arbeit des Musikers etwas generell anderes als jenes? Insofern nicht, als es ja für den Komponisten nur darauf ankommen kann, in beiden Fällen die Bewegungsformen zum Ausgangspunkte des tonalen Nachschaffens zu nehmen. Da sind ihm aber doch die weitesten Grenzen gesteckt, ist er keineswegs an die (unkünstlerische) bloße Nachbildung der Bewegungsform gebunden. 3. Die durch Uebertragung des reflektierenden Gehirnes verständlichen Erscheinungen. Busoni meint z. B. Trompetensignale als kriegerische Symbole oder den Choral als Träger religiöser Empfindung. Von einer Tätigkeit des reflektierenden Gehirnes kann in allen solchen Fällen nicht gesprochen werden, da der Choral z. B. nicht als solcher religiöses Fühlen auslöst, sondern durch die besondere Art seines in würdevoller Gleichmäßigkeit einherschreitenden Rhythmus. Busoni gibt zwar zu, daß sich die Hilfskräfte der Programmmusik als Nebenhilfsmittel in einem großen Rahmen verwenden ließen, niemals aber als Musik in seinem Sinne. „Was kann," fügt er bei, „die Darstellung eines kleinen Vorganges auf Erden mit jener Musik, die durch das Weltall zieht, gemeinsam haben?" Da haben wir wieder dieselbe mystisch verschwommene Sphäre des Denkens, die wir schon früher bemerkten. „Musik ist ein Teil des schwingenden Weltalls." Eine herrliche Phrase, aber in dem Zusammenhange, in dem sie auftritt, leider nur eine, die allenfalls auf eine schwärmende höhere Tochter, nicht aber auf einen ausgewachsenen und denkfähigen Menschen Eindruck zu machen imstande ist. Busoni will offenbar eine Musik, die allen irdischen Beiwerkes entkleidet ist — so könnte jemand den angeführten Satz allenfalls interpretieren. Was er aber unter diesem Phänomen zu verstehen haben sollte, würde ihm niemand auf Gottes Erdboden sagen können. Und gehört nicht schließlich auch der Mensch mit seinen Gedanken zum Weltall? . . .

Vieles Gewaltige gibt es, doch nichts ist gewaltiger als der Mensch. Busoni wird den Dichter der Antigone mit diesem Ausspruche wohl nicht gelten lassen wollen. Er pfeift auf Gedanken und Empfinden des Menschen als ein für die Musik Unbrauchbares, er will eine Art neuer Sphärenmusik, wie mir scheint. Weshalb er aber da den Umweg über die Tonkunst der Indianer genommen hat, verstehe ich wirklich nicht. Von ihr spricht er zwar in seiner Schrift nicht, allein er hat uns doch erst nach der ersten Niederlegung seiner Gedanken mit ihr beglückt und so muß sie ja wohl auf seinem Wege liegen. Er sagt zwar, daß die Musik nichts mit dem Nachbarn in der angrenzenden Stube oder im anderen Weltteile zu tun haben solle — ja, da bleibt in der Tat nichts weiter übrig, als für den Indianer eine Ausnahmestellung anzunehmen. Hat nun aber wirklich die Programmusik, wie wir sie bisher gekannt und gepflegt haben, nichts weiter zu tun gehabt, als das von Busoni Angefochtene zu pflegen? Wollte jemand sich der Mühe unterziehen, diesen Satz ausführlich zurückzuweisen, so würde man seinen Geisteszustand bezweifeln dürfen. Wir können es wirklich den Berlioz, Liszt, Strauß usw. ruhig selbst überlassen, durch ihre Werke gegen Busonis törichte Ungeheuerlichkeit Stellung zu nehmen. (Schluß folgt.)



Baden-Baden. Daß unsere dieswinterlichen Sonderkonzertaufführungen im neuen Musiksaal sich im Zeitraume von fünf Monaten auf nur 4 Abende beschränken mußten, ist auf Rechnung der ungünstigen Zeitverhältnisse zu schreiben, doch stand das Gebotene auf hoher Stufe. Der erste Abend brachte Goldmarks Symphonie „Ländliche Hochzeit", dieses frische farbenfreudige Werk, das seinen Namen vollauf verdient, wenn wir vielleicht von dem Andante absehen, das in seiner fremdländisch-phantastischen Stimmung und Farbengebung, die allerdings des Komponisten ureigenstes Gebiet sind, ein wenig aus dem Rahmen fällt. Paul Graeners op. 44 „Musik am Abend", dem Hofmannsthalsche Verse zugrunde liegen, fesselte durch geistreiche Gedanken und Tonverbindungen; trotz seiner allerdings resignierten Leidenschaft verleugnet das Werk doch nirgends den weichen, sanft-träumerischen Charakter einer Nocturne. Solist war *Karl Flesch*. Er wußte im schönen g moll-Violinkonzert von Bruch seine glänzende Technik ganz in den Dienst der künstlerischen Idee zu stellen und spielte die Schumannsche „Gartenmelodie" und „Am Springbrunnen" mit warmer Hingabe an die liebenswürdigen Plaudereien des durch und durch lyrischen Romantikers. In seiner Zugabe erwies er sich als geradezu phänomenaler Bach-Spieler. Im zweiten Konzert entzückte uns Brahms' III. Symphonie in F dur, die man (wohl zu Unrecht) als „heroische Symphonie" bezeichnet hat. Auch Hugo Wolfs Serenade fand eine sorgfältig durchdachte Wiedergabe. Eine große Anziehungskraft übte der Abend aus durch die Mitwirkung *Artur Schnabels*, der uns Beethovens G dur-Klavierkonzert mit der ihm innewohnenden Größe und Lieblichkeit erstehen ließ und mit seiner unbeschreiblich schönen Wiedergabe von Schuberts 4 Impromptus op. 90 in des Komponisten reiche Liederseele hineinleuchtete, daß es funkelte von Edelsteinen eines bald kindlich-heiteren, bald edel-schmerzvollen Gemüts. Das dritte Konzert stand im Zeichen Beethovens und Wagners. Des Altmeisters II. Symphonie leitete den Abend ein, jenes merkwürdige Werk, das wie eine Wunderblume den heterogensten Stimmungen, die ein Heiligenstädter Testament zeitigen konnten, entsproß und in seiner bezwingenden, tiefinnigen Sonnigkeit uns anstrahlt wie ein Frühlingstag. Die Arie des Fidelio „Abscheulicher, wo eilst du hin" vermittelte uns in ihrer edlen Vortragsweise Frau *Hedy Iracema-Brügelmann* aus Stuttgart. Sie fand im Gebet der Elisabeth ergreifende Herzenstöne, nur schade, daß ihre strahlende Stimme in Isoldes Liebestod nicht immer über die gewaltige Tonstärke des Orchesters siegte. Dieses leistete (in allen vier Abenden unter Kapellmeister *Heins* Leitung), von Einzelheiten abgesehen, ganz Prachtvolles in der Tannhäuserouvertüre und anschließendem Bacchanale. Der letzte Abend brachte uns die Konzertsängerin *Anna Kaempfert* aus Frankfurt a. M. und den Organisten der Christuskirche in Mannheim, *Arno Landmann*. Die Sängerin, die ihre perlenden Koloraturen in der Schule der Bianchi sich angeeignet, gefiel weitaus am besten in dem klaren, abgerundeten Vortrage von Mozarts Motette „Exsultate, jubilate". Eigentümlich, daß sich derselbe sammetweiche Ton ihrer Stimme in den noch folgenden Liedern nicht mehr finden ließ. Während der Künstlerin das Schubertsche „Ave Maria" am wenigsten gelang und Richard Strauß' „Cäcilie" bei allem leidenschaftlichen Schwung doch an Größe des Ausdruckes entbehrte, gab sie d'Alberts „Wiegenlied" ganz herrlich wieder. Das Orchester begleitete gut und zeigte sich ganz auf der Höhe in Brahms' I. Symphonie. Da jeder der Mitwirkenden seine ganze Kraft einzusetzen schien, erstand das Werk wie aus einem Gusse. Eine kirchliche Seelenfeier bereitete uns Arno Landmann, der unter den Orgelspielern der Größten einer ist. Wie eine freie Improvisation wirkte die aus dem Gedächtnis vorgetragene Fantasie

von Reger über *B-a-c-h* und eine stille Andacht löste die in einzelnen Variationen atembeklemmend schöne Passacaglia von Bach im Publikum aus. Schumann hat einmal, gelegentlich eines Orgelkonzerts, das Mendelssohn veranstaltete und das dasselbe Bachsche Werk mit einschloß, das Wort geprägt, „daß es doch in der Musik nichts Größeres gebe, als jenen Genuß der Doppelmeisterschaft, wenn der Meister den Meister ausspricht". *S. O.*

*

Barmen. In unserem Musikleben verlief alles in gewohnter Weise. Der von *R. Stronck* geleiteten Konzertgesellschaft verdanken wir die stilgemäße Aufführung klassischer Chorwerke wie Beethovens Missa solemnis und S. Bachs Johannispassion unter Beteiligung erstklassiger Solisten. Als Uraufführung machten wir die Bekanntschaft einer Ode „Vaterland", gedichtet von Sarnetzki, vertont für gemischten Chor, Orchester und Orgel von Otto Neitzel (Köln). Die Chorsätze sind melodisch flüssig geschrieben, Harmonik und Rhythmik neuzeitlich. Neitzels Ode „Vaterland" klang recht stimmungsvoll und hinterließ einen tiefen Eindruck. — Die Kammermusik genießt durch die Pianistin Frau *Ellen Saatweber-Schlieper* eine vielseitige, gründliche und erfolgreiche Pflege. Die Vortragsfolgen sind gleich ausgezeichnet durch Einheitlichkeit, Kürze, Gediegenheit der Auswahl und Zusammenstellung der einzelnen Nummern. So legte u. a. die letzte Veranstaltung den Werdegang von R. Strauß und seine Stellung zu unsern Klassikern durch Vorführung folgender Werke dar: Es dur-Violinsonate op. 18 von R. Strauß und d moll-Sonate von J. Brahms für Violine und Klavier. Besondere Anerkennung verdient die Bemühung der Veranstalterin, nur wirklich tüchtige Künstler in den Dienst der Musikkultur zu stellen. — Mit schönem Erfolg ist auch die Musikschule um die öffentliche Musikpflege bemüht. Außer einer Reihe klassischer Streichquartette machten uns die Herren *Siewert, Sturm. Langer, Fähndrich* auch mit verschiedenen Erzeugnissen neuerer Zeit bekannt, u. a. mit der Muse Georg Schumanns, dessen Klavierkompositionen Beachtung verdienen. Besonderes Interesse erweckte ein Kantatenabend, auf welchem seltener aufgeführte Werke des Thomaskantors (S. Bach) nach trefflicher Vorbereitung eine stilvolle Darstellung erfuhren: Kantate auf Frühlingswiederkehr für Sopran, Baß, gemischten Chor und Orchester; die Kaffeekantate; außerdem kleinere Bachische Stücke. — Trotz der Ungunst der Zeit nimmt der vor zwei Jahren von der ebenso fleißigen wie tüchtigen Organistin *Elisabeth Potz* gegründete Bach-Verein einen erfreulichen Aufschwung, was u. a. auch darauf zurückzuführen ist, daß jedes der etwa 30 aktiven Mitglieder sein Können in den Dienst der musica sacra stellt, die an dieser Stätte in der Tat eine ideale Pflege genießt. Ist der Schwerpunkt auf die Bachische und ältere Literatur gelegt, so wird die zeitgenössische Kunst keineswegs vernachlässigt. Jeder ungefähr alle 6 Wochen stattfindenden Veranstaltung liegt eine Vortragsfolge zugrunde, die gleich ausgezeichnet ist durch Einheitlichkeit, Kürze, Abwechselung zwischen vokalen und instrumentalen Sachen und Gediegenheit der Ausführung, wobei nach Möglichkeit einheimische Kräfte bevorzugt werden, um die Kosten in mäßigen Grenzen zu halten. Der Eintrittspreis in die Wupperfelder Kirche, wo diesen geistlichen Musikabenden u. a. eine von Paul Faust (Barmen) erbaute neue Orgel und eine wundervolle Akustik zur Verfügung steht, beträgt einschließlich des Programmes nur 30 Pfennige und ermöglicht auch den Unbemittelten den Zutritt. Die Kirche ist jedesmal lange vor Beginn bis auf den letzten Sitz- und Stehplatz gefüllt: der beste Beweis dafür, wie groß das Verlangen im Volke nach guter geistlicher Musik ist. Einer dieser geistlichen Musikabende war der Familie Bach gewidmet und brachte neben bekannteren Stücken seltener gehörte Sachen: Largo für 2 Violinen, Cello, Orgel aus dem B dur-Trio von W. F. Bach; Motette für Doppelchor „Ich lasse dich nicht, du segnest mich denn" von J. Chr. Bach (1732—95); Allegretto und Andantino aus dem G dur-Trio von C. Ph. E. Bach (1714—88). — Der stimmungsvolle Choral „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen" zog sich als leitender Faden sinnig durch das Thema „Passion und Ostern in Werken alter Meister" hindurch. Die Ausführung dieser schönen Aufgabe brachte die Bekanntschaft wirklicher Perlen aus der älteren, größtenteils in weiteren Kreisen unbekannten Literatur: S. Bachs vierstimmiger Choral „Christus in Gethsemane"; J. Ecsards deutsches Agnus Dei „O Lamm Gottes unschuldig"; M. Praetorius' frohlockender siebenstimmiger Osterchor „Erstanden ist der heilig Christ"; Arie g moll für Cello und Orgel von F. Durante; Arie aus der D dur-Suite für Cello und Orgel von S. Bach u. a. — Große Anziehungskraft übte das *Stadttheater* aus. Der Spielplan hielt sich an bewährte Werke aus älterer und neuerer Zeit. Im Vordergrunde standen Wagners Musikdramen. Auch das Ausland war vertreten. Die Operette schloß alles Minderwertige aus und brachte Genuß und Unterhaltung durch gute volkstümliche Werke. Auch bei Gastspielen, die hohe Preise bedingten (*Adolf Löltgen* als Tristan, *Hans Bahling* als Rigoletto) war das sehr geräumige neue Haus ganz ausverkauft. Tüchtige Leistungen einer ganzen Reihe von Bühnenmitgliedern — *Th. Reuß-Walsch:* Senta, *Liddy Philipp Loche:* Ortrud, *Leo Kaplan:* Daland, *Martin Wilhelm:* Erik, *B. Pütz:* Kühleborn — trugen das ihrige zu dem hübschen inneren und äußeren Erfolg der Spielzeit 1916/17 reichlich bei. — Ein Ueberblick über den abgelaufenen Musikwinter stellt für Barmen die Tatsache fest, daß überall dem Ernst und der Forderung des Tages entsprechend nur wirklich gute Musik dargeboten wurde, die breiten Massen des Volkes Stunden reinster Erholung und künstlerischer Förderung gab. *H. Oehlerking.*



Marie Wieck †
Berühmte Pianistin und Schwägerin Robert Schumanns.

*

Braunschweig. Die zweite Hälfte entsprach keineswegs dem künstlerisch frohen Anfang des Winters, im Januar vermittelte das Hoftheater noch den „Ring des Nibelungen" im Zusammenhang mit eigenen Kräften, von denen nur zuletzt *Stefanie Schwarz* (Brünnhilde) durch *Fr. Rüsche-Endorf* (Leipzig) und *Max Grahl* (Mime) durch *C. Seydel* (Hannover) vertreten werden mußten. Außer der genannten hochdramatischen Sängerin waren bei der glänzend gelösten Riesenaufgabe *Alb. Nagel, Charl. Schwennen-Linde,* die Herren *Tänzler, Koegel, Hunold* und *Jellouschegg* hervorragend beteiligt; das Hauptverdienst gebührt aber unstreitig Generalmusikdirektor *Karl Pohlig*. Der Opernspielleiter *Benno Noeldechen* erweist sich immer mehr als denkender Künstler, und der ist nach Lessing „noch eins so viel wert". Der Februar machte alle schönen Pläne zu Wasser oder vielmehr zu Eis, denn die scharf einsetzende sibirische Kälte mit der dadurch zum Teil bedingten Kohlennot veranlaßte die Saalsperre und Beschränkung des Theaterbetriebs, so daß von vier wöchentlichen Vorstellungen nur zwei für die Oper übrig blieben. Diese galten zumeist Gastspielen lyrischer Tenöre, die aus allen Richtungen der Windrose kamen und deren Spur ebenso rasch verloren war wie die von Schillers wohlbekanntem „Mädchen aus der Fremde". *Hünnius* (München), *Siebert* (Essen), *Altglaß* (Nürnberg), *Füllenbaum* (Chemnitz) und *Rösner* (Riga) vermochten trotz des besten Willens und aller möglichen Anstrengungen die begehrenswerte Stellung nicht zu nehmen; nur *Rich. Stieber* (Elberfeld) kam über das erste Hindernis glücklich hinaus, zum Siege fehlte ihm nur noch ein zweiter kräftiger Vorstoß, der dem tapferen Prinzen Tamino („Zauberflöte") von seinem Intendanten im Wuppertale jedoch versagt wurde: so stehen wir auch heute noch vor der ungelösten Frage, wer Martin Koegel ersetzt, wenn er an die Front geht. Aehnlich im Verlauf, aber günstiger im Erfolge verlief der Wettstreit um das Erbe der 1. Altistin Charl. Schwennen-Linde, die eine lebenslängliche Verpflichtung der Ehe der unsichern im Dienste der Kunst vorgezogen hatte und die sich zu weiterem Verbleiben bereit erklärte, weil weder die Kammersängerin *Ethöfer* (Nürnberg), noch *Bella Fortner-Halbnerth* (Frankfurt a. M.) die Bürgschaft vollwertigen Ersatzes boten. — Die versprochenen Werke, die Neubearbeitung von „Ariadne auf Naxos", „Das höllisch Gold" und „Der Musikant" von Jul. Bittner, die Auffrischung der „Jüdin" und „Hugenotten" mußten, da die

kalten Räume auch die Proben unmöglich machten, auf wärmere, glücklichere Zeiten verschoben werden; nur „Das Dreimädlerhaus" trotzte allem Ungemach und verschaffte bei allen Wiederholungen, die K. Pohlig dem 2. Kapellmeister *Ad. Strauß* überließ, dem wohlgefällig schmunzelnden Kassierer stets ein ausverkauftes Haus. Das in unserer Künstlerschaft vorwiegende österreichische Element, das den wichtigen Dialekt beherrscht und den übermütig-gemütlichen Ton der Kaiserstadt „an der schönen blauen Donau" glücklich traf, die Leitung und nicht zuletzt die stilvolle Ausstattung von B. Noeldechen überwogen alle kritischen Bedenken und ließen den Erfolg erklärlich erscheinen. Im übrigen bewegte sich der Spielplan in bekannten Geleisen. *St. Schwarz* bot erstmalig als Leonore („Fidelio") eine schöne Probe ihres ernsten Strebens, *Gertr. Stretten*, die 1. Soubrette, vertrat sie als 1. Dame („Zauberflöte"), erklärte sich überdies bereit, gleichzeitig für Alb. Nagel die Pamina zu singen, falls sich kein auswärtiger Ersatz finde. Bald darauf sprang sie für die Koloratursängerin *Else Hartmann* als Gilda („Rigoletto") ebenso erfolgreich wie der lyrische Bariton *Egon Th. Frorasch* für E. Hunold als Titelheld ein: ein vollgültiger Beweis vielseitigen Könnens und echter Begeisterung für die Kunst. — Am deutlichsten zeigt sich der Aufschwung des hiesigen Musiklebens durch Karl Pohlig in den Konzerten der Hofkapelle, deren Besuch vor dem Kriege langsam zurückging, während jetzt stets viele vor dem ausverkauften Hoftheater unverrichteter Sache umkehren müssen; dabei bilden nicht mehr wie früher die Solisten, sondern die Orchesterleistungen die Anziehungskraft. Die Auswahl der Werke bestätigt Geibels Mahnung: „Am guten Alten in Treue halten, Am kräftigen Neuen sich stärken und freuen!" Von älteren Kompositionen hörten wir zuletzt die Symphonie (g moll) von Mozart und die VII. von Beethoven, von neueren Mahlers „Lied von der Erde" mit *Fr. Langendorff* (Berlin) und *Max Lizmann* (Mannheim), die Symphonie (f moll) von Tschaikowsky, die Schauspiel-Ouvertüre von dem Wiener Wunderknaben E. Korngold und „Les Préludes" von Liszt. Die „Phantastische Symphonie" bedeutete eine sinnige Ehrung von Berlioz, der einst aus Dankbarkeit für die vorzügliche Wiedergabe seiner Werke die Witwen- und Waisenkasse der Hofkapelle begründete, zu deren Gunsten die Konzerte stattfinden, und die sich in der schweren Gegenwart als große Wohltat erweist. Als Gäste wirkten mit der Bariton *Max Krauß* (Hannover), der für seinen Kollegen *J. Schwarz* (Berlin) eintrat, und Charl. Schwennen-Linde, die sich und Prof. Dr. Hans Sommer mit dessen instrumentiertem Zyklus „Sapphos Gesänge" einen vollen Erfolg ersang. Der neue Domorganist *Walrad Guericke* führte seine Orgelkonzerte glücklich zu Ende, der Verein für Kammermusik (*Emmi Knoche, Hans Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller, A. Büler*) feierte Schubert durch das Streichquintett (op. 163) und das Forellenquintett. Emmi Knoche spielte mit *Jan Gesterkamp* an zwei aufeinander folgenden Abenden Beethovens 10 Violin-Klaviersonaten, *Otto Thönicke* feierte mit dem Kinderchor der städt. Bürgerschulen (ca. 400 Stimmen), den er in einzelnen Nummern durch den Br. Lehrergesangverein zum gemischten Chore erweiterte und durch Lieder unseres Heldenbaritons E. Hunold wirksam unterbrach, wohlverdiente Triumphe, an denen sich auch das kunstsinnige Herzogspaar beteiligte. Von den hiesigen Künstlerinnen erfreute *Susanne Wolters* die Freunde alter Musik durch Gesänge aus der Oper „Ludovicus Pius", die der fürstliche Kapellmeister G. C. Schürmann für die hiesige Wintermesse 1726 komponierte und Prof. Dr. H. Sommer nach der Originalpartitur neu bearbeitete. *Margot Ehlers* und *Maria Orthen-Neffgen* gaben Liederabende, von auswärtigen Virtuosen sind *E. d'Albert, K. Ansorge* und *Frz. v. Vecsey* bemerkenswert. Da viele Konzerte ausfielen, wird der April noch eine ausgiebige Nachlese bringen. *Ernst Stier.*

*

Elberfeld. Wie in der Schwesterstadt Barmen, so war auch unserer alten kunstsinnigen Stadt Elberfeld für den Winter 1916/17 ein gedeihliches Musikleben beschieden. Die meisten und bedeutsameren Konzerte spielten sich innerhalb des Rahmens der Veranstaltungen der von Professor Dr. *Hagen* feinfühlig geleiteten Konzertgesellschaft ab. Hält sich dieselbe in ihren Darbietungen vorwiegend an bewährte klassische Werke (Missa solemnis von Beethoven, die Johannispassion von S. Bach usw.), so macht sie doch auch regelmäßig mit zeitgenössischen Tonschöpfungen bekannt: Regers Hiller-Variationen und Vaterländische Ouvertüre. Ein viel zu breiter Spielraum wird allerdings Johannes Brahms eingeräumt, dessen Muse man fast bei jedem Konzert begegnet, zum Schaden mancher Klassiker (Mozart, Händel, Schubert) und vieler Zeitgenossen. Auf dem der Solistenabende trugen *K. Flesch* und *A. Schnabel* seine 3 Sonaten für Violine und Klavier vor. Eines der vom Städtischen Orchester gegebenen Symphoniekonzerte erinnerte sich Anton Bruckners, dessen IV. romantische Symphonie durch Dr. *Haym* eine abgeklärte Wiedergabe fand. — Mehr als in Barmen sah Elberfeld Solisten, die eigene Konzerte gaben. Der bekannte und beliebte *B. Kothe* (München) sang und spielte selbstverfaßte Lieder für Vorsänger mit Laute und Frauenstimmen, die wie u. a. auch die Volksromanze aus dem 17. Jahrhundert „Die schöne Lilofee" vor einer zahlreichen Zuhörerschaft reichen Beifall fanden. — *Eugen d'Alberts* Vortragskunst wurde in Beethovens Appassionata und der „Wut über den verlorenen Groschen" allseitig bewundert, weniger war man einverstanden mit seinen rhythmischen Ansichten und Eigenheiten. — Kam die eigentliche Kammermusik im Vergleich zu Barmen zu kurz, so fanden doch eine Reihe von Liederabenden statt. *Agnes Poschner* und *W. Zilken* sangen neuere Lieder von F. Fleck (Weltwende, Schlummerliedchen), Jost (Nachtmarsch zum Schützengraben), Järnefeldt, Strauß, Sinding, Hilda, natürlich fehlte J. Brahms nicht; *Franziska Callwey* trug mit gutem Gelingen nur Lieder von Johannes Brahms vor; Lieder von R. Strauß, Weingartner und Grieg begegnete man auf einem wohlgelungenen Liederabend von *Hanna Dewern* und *Richard Stieber*. — Die Veranstaltungen unserer Gesangvereine beanspruchen kaum mehr als örtliches Interesse. Die musica sacra hüllt ihr Haupt in Schweigen, was um so mehr zu verwundern ist, als sonst in Elberfeld ein recht reges religiöses Leben herrscht. — Unser vom Intendanten *A. v. Gerlach* geleitetes Stadttheater kann auf eine sehr erfolgreiche Spielzeit zurückblicken. Wir besaßen in *Hans Knappertsbusch*, der zum Herbst an das Stadttheater zu Leipzig berufen ist, einen ausgezeichneten Kapellmeister, dem eine Reihe tüchtiger Solisten zur Seite standen. Das gab eine dankbare Zusammenarbeit und hohe künstlerische Erfolge. Außer Weigmanns „Klarinettenmacher" hatten wir noch eine zweite örtliche Erstaufführung: „Die vernarrte Prinzeß", Dichtung von J. O. Bierbaum, Musik von Oskar v. Chelius. Das vor 12 Jahren in Schwerin uraufgeführte Werk ist ein Fabelspiel in symbolisch-allegorischer Darstellungsform, das uns in drei (ohne fortschreitende, sich entwickelnde Handlung) Akten schildert: die von Schwermut befallene Seele, den freien Lebensgenuß, Glück und Liebe zweier Menschen, die „in das klare, schöne Land der Heiterkeit und des Friedens wandeln". Chelius schreibt leichtflüssige, fast volkstümliche Melodie, instrumentiert dementsprechend einfach und wohlklingend, wendet dabei alle zu Gebote stehenden harmonischen, modulatorischen und rhythmischen Mittel an. Wunderschön klingen die Chöre des 2. und 3. Aktes, die Bacchanalmusik; allerliebst sind die Reigen. Da auch die Aufführung unter Beteiligung bester Kräfte — *K. Schröder* (Köln): Narr, goldener Ritter, Lachender; *E. Schüller:* König; *H. Dewern:* vernarrte Prinzeß; *Zilken:* Seher; *R. Stieber:* brauner Junker; *Th. Geiger:* kleines Fräulein — vor sich ging, hatte das Werk einen Erfolg auf der ganzen Linie, der auch bei den zahlreichen, kurz aufeinanderfolgenden Wiederholungen nicht verblaßte. — Aus dem sehr reichhaltigen Spielplan sei nur noch Mozarts Don Juan hervorgehoben, welcher W. Zilken (Don Juan), *P. Lordmann* (Leporello), F. Callwey (Donna Anna), *Lotte Gottgetreu* (Donna Elvira) Gelegenheit gab, ihr Können in das rechte Licht zu stellen. *H. Oehlerking.*

*

Essen. Das erste Konzert in der zweiten Hälfte des Konzertwinters war dem Gedächtnis des verstorbenen Hans Niemeyer gewidmet. Diesem in der musikalischen Welt Deutschlands sehr bekannten Musik- und Kunstenthusiasten verdankt der Musikverein einen großen Teil seines Aufschwunges und Wachstums. Die Mitglieder widmeten ihm darum mit Verehrung und großer Anteilnahme die Aufführung des Brahmsschen Requiems, dem ein fein durchdachter Orgelvortrag (Bach, c moll, Präludium und Fuge) von Peter Hennes vorangung. Als Glanzpunkte der sonstigen vier Musikvereinskonzerte sind zu verzeichnen die I. und III. Symphonie von Brahms, die IV. Symphonie von Bruckner, die Symphonie in d moll von Cäsar Frank und das Klavierquintett von Brahms. In allen diesen Aufführungen zeigte sich die überlegene, geistige Beherrschung des Stoffes durch unsern Führer *Max Fiedler*. Mag ihm noch ein so spröder Stoff, wie z. B. die Mahlersche IV. Symphonie zur Behandlung anvertraut sein: er besiegt mit seinem Stabe das Werk, die Spieler und die Hörer. Während bei seinem Vorgänger eine mehr verstandesgemäße Tüftelung, Groß- und Kleinarbeit das Kunstwerk zum Leben erweckte, fühlen wir bei ihm eine fließende, zwanglose Natürlichkeit des Vortrages, eine großzügige Hineinversenkung und Ausdeutung dessen, was der Komponist hat sagen wollen. Die erste Art mag zur Bewunderung hinreißen, die zweite Art packt Herz und Gemüt. Der Chor will mit dieser zwar sich ungern befreunden. Die Sänger und Sängerinnen, meist Dilettanten, ziehen die Kleinarbeit vor, weil ihnen daraus die Sicherheit und damit eine größere Freudigkeit des Vortrages erwächst. Diese Spaltung führt naturgemäß zu der Generalfrage: soll ein großer gemischter Chor, der die Aufführung größter Chorwerke sich zur Aufgabe setzt, aus musikalisch geschulten, blattsingenden Mitgliedern bestehen, muß er sich, wenn das nicht der Fall ist, mit kleineren oder an Zahl geringeren Chorwerken begnügen — oder soll der Dirigent „pauken", damit er die Sänger mit Gewalt zu den Höhen großer Kunstwerke führen kann, wenn er die „statistischen" Elemente hat mit übernehmen müssen, aber nicht entfernen kann? —

Jedenfalls werden zukünftige Maßnahmen eine Besserung herbeiführen, so daß Fiedler in seiner weiteren Tätigkeit nicht gehemmt wird. — Von den Solisten gefief am besten der junge Geiger *van Vecsey*, dessen Spiel auf seiner 89000-Mark-Geige die Zuhörer zur Begeisterung hinriß. Auch unsere einheimischen Künstler: *Eva Bruhn, Paul Lehmann* und das Essener Streichquartett konnten sich aufrichtigen Beifalls erfreuen. Weniger *d'Albert* mit seinem Beethoven-Abend, obgleich dieses Konzert von ca. 2000 Hörern besucht war. Die Stücke wurden mit einer Hetze heruntergespielt, als wenn er jede Minute sparen wollte, die über das Maß seiner Pflicht hinausging. Er zeigte uns, wie schnell man die Waldstein-Sonate und wie laut man die Opus-111-Sonate spielen kann. An dem Rondo op. 129 beweist d'Albert nun seit 25 Jahren, daß Beethoven die Wut über den verlorenen Groschen noch immer nicht verwinden kann. D'Albert scheint das Beispiel seines Lehrers Liszt, zur rechten Zeit aufzuhören, nicht nachahmen zu wollen. — Mit der Aufführung der Matthäuspassion beschloß der Musikverein die Reihe seiner Konzerte. Die Bewohner der Kriegswerk-Stadt Essen bedürfen nach ihrer jetzt fiebernden Arbeit der Erholung. Deshalb hatten auch die anderen musikalischen Vereinigungen: Kirchenchöre, Männergesangvereine u. a. reichlich Gelegenheit, vor gefüllten Sälen ihre ernste, anzuerkennende Kunst darzubieten. Auch das Torshof- Konservatorium, das beste seiner Art in Essen, trat mit einem ausgezeichneten Konzert seiner Ausbildungsklassen wieder an die Oeffentlichkeit. *Ludwig Riemann.*

*

Karlsruhe. *Ernst Lewicki* (Dresden) hat es unternommen, dem immer nur in größeren Zeitabständen zu einem Eintagsleben auftauchenden Mozartschen Idomeneus eine neue Form zu geben, um ihm nunmehr einen dauernden Platz auf den Opernbühnen zu sichern. Diese Hoffnung wird sich wohl als trügerisch erweisen. Sicherlich wird das Werk seiner neuen Fassung zuliebe über eine Anzahl von Bühnen gehen, wohl werden sich die Freunde, vor allem die speziellen Kenner der Mozartschen Art, herzlich darüber freuen, die Allgemeinheit aber wird es sachte beiseite schieben und sich anderem zuwenden, — anderem, das mehr die Ohren kitzelt, mehr die Nerven peitscht, gleichviel, ob es aus Unechtem und Geschmacklosem zusammengesetzt ist. Gewiß, um den Idomeneus lieben zu lernen, gehört Selbstverleugnung. Aber sollte die wirklich nicht aufzubringen sein um der herrlichen, unvergänglichen Musik willen? Der Grund, welcher den Idomeneus zu seinem Kometendasein verdammt, ist in der Steifheit und dem undramatischen Aufbau des Textbuches zu suchen. Lewicki hat dies erkannt, setzt an diesem Punkt mit seiner Bearbeitung ein und hat tatsächlich Besserungen zustande gebracht. Durch Kürzungen des reichlichen und zum Teil unnötigen Dialogs in Form von Secco-Rezitativen, durch Weglassung einiger die Handlung hemmender Arien, und vor allem durch die glücklich angewendete Zusammenziehung der ursprünglichen beiden ersten Akte in einen — so daß die ganze Oper nun zweiaktig ist — erzielt er einige kräftige dramatische Steigerungen, die aber dennoch nicht hinreichen, über die viel tiefer wurzelnde Handlungsarmut hinwegzutäuschen. Außerdem hat er eine von Mozart zum Teil selbst ausgeführte, zum Teil geplante Umsetzung der Stimmen vorgenommen. Im Original sind die Rollen der Darstellenden an zwei Soprane, einen Sopranisten und drei Tenöre verteilt. Als einziger Stimmkontrast tritt der von einer Baßstimme gesungene, nur wenige Takte währende Orakelspruch ein. In der neuen Bearbeitung nun sind zwei der Tenorpartien, der Oberpriester und Arbaces, für Baß bezw. Bariton umgemodelt worden, was der Gesamtwirkung sehr zum Vorteil gereicht. Die Rolle des Kastraten, der den Idamantes gab, ist für Tenor umgeschrieben. Eine männliche Erscheinung ist selbstverständlich zur Verkörperung des Heldenjünglings vorzuziehen, jedoch in das jetzige Ensemble will sich die neue Tenorstimme nicht gut einfügen. Erst wenn die Tenorpartie des Idomeneus einer tieferen Männerstimme übertragen würde, wäre die eigentliche Berechtigung zu der jetzigen Umbesetzung gegeben. Das Gegenüberstellen der zwei Soprane zu den beiden Tenören ist im Zusammenklang ein Unding. Allerdings eine solch einschneidende Veränderung, — wer dürfte sich daran wagen? Lewicki selbst hat die Mozartsche Musik kaum angetastet. Ein paar Takte Ueberleitung oder das Einfügen einer von Mozart für irgend einen besonderen Zweck geschriebenen Einzelarie ist alles, was sich in musikalischer Beziehung geändert hat. — Die Aufführung darf man, sofern es die Einstudierung, Leitung und szenische Aufmachung betrifft, als eine mustergültige bezeichnen. *Fritz Cortolezis* hat sich mit großer Liebe und feinem Verständnis für Mozartsche Weise des Werkes angenommen und ihm damit zu einem schönen Erfolg verholfen. *Schweikert.*

*

Leipzig. Der einzige Moderne Abend der Gewandhaus-Kammermusik (Wollgandt u. Gen.) dieses Winters vermittelte einem beschämend kleinen Hörerkreise drei neue Streichquartette: *Stephan Krehl* op. 17 in a, *Arnold Mendelssohn* op. 67 in D, *Julius Weismann* (Phantastischer Reigen) op. 50 in fis moll. Drei grundverschiedene Persönlichkeiten! Krehls, des Kontrapunktprofessors am Leipziger Kgl. Konservatorium, Quartett ist das Produkt einer vornehm reflektierenden und auf meisterlichem satztechnischen Können gegründeten Kopfarbeit eines Tonsetzers und musikalischen Denkers. Seine interessanten musikalischen Reize liegen in der Fein- und Kleingliedrigkeit seiner Rhythmik und Metrik. Das deutet auf Einflüsse fremder musikalischer Volksmusik. Wie Brahms' Reflexion ganz bewußt die neubelebenden Kraftquellen der ungarischen Volksmusik sich erschloß, wie Dvoraks Kammermusik ohne die tschechische Volksmusik undenkbar ist, so neigt der Komponist hübscher vierhändiger slowenischer Tänze für Klavier von Anfang an zur slawisch-slowenischen. Das erklärt aber zugleich, daß die Genrekunst der Mittelsätze, besonders der feingestimmten Elegie des Lento, am wärmsten anspricht. Ist Brahms die Grundwurzel von Krehls, so Beethoven und namentlich Schumann (Finale!) die von Arnold Mendelssohns Quartettschaffen. Auch ihm geriet das Genre der Mittelsätze, insbesondere der sinnige deutsche stilisierte Walzer mit den stillen Humoren seines Trio und das leise nordisch getönte Andante mit Variationen, am schönsten. Ueberall waltet eine sicher das musikalisch reichlich spröde Material gestaltende und kontrapunktisch durchführende Meisterhand, überall eine wohltuend logische innere Entwicklung. Gleichwohl steht uns der an Bach und dem altdeutschen geistlichen Volks- und Chorlied geschulte Darmstädter protestantische Kirchenmusiker und Lyriker Mendelssohn an Persönlichkeitsausdruck ungleich höher als der Kammermusiker. Dieser Persönlichkeitsausdruck erschien an diesem Abend weitaus am stärksten bei Weismann. Sein Phantastischer Reigen schlingt sich bei näherer Prüfung zwanglos in vier, unmittelbar ineinander übergehenden Quartettsätzen. Konrad Ferdinand Meyers herrliche Verse geben der „mondbeglänzten Zaubernacht" Stimmung und Bild: Menschen- und Geisterreigen. Süddeutschlands feinster Naturromantiker hat der Mondes- und Geisternacht den langsamen Des dur-Satz eingeräumt und ihn in einen Klangzauber getaucht, der selbst nach Schönbergs „Verklärter Nacht" noch berückend wirkt. Weismanns musikalische Grundwurzeln: Schumann, Brahms, Thuille, christkatholisches Volkslied, sind auch in diesem Werk noch überall erkennbar; allein sie lösen sich, dem poetischen Vorwurf entsprechend, in lockeres thematisch-motivisches Silbergespinst und in zartes impressionistisches Flimmern auf. Das Ende schließt an den Anfang. Die tüchtige Berliner Mezzosopranistin Eme Neres bot in ihrem Liederabend einen willkommenen Ueberblick über des jetzt an der Wiener Akademie lehrenden Grazers *Joseph Marx'* lyrisches Schaffen. Marx gehörte etwa mit Erich Wolff und Alexander Schwartz zu den meistgesungenen modernen Lyrikern vor dem Kriege. Der Erfolg einzelner sehr schöner Lieder von ihm war nicht verwunderlich. Sie sind modern, wurzeln in Hugo Wolf, in der geschmeidigen Chromatik und Enharmonik des Wagnerschen Tristanstils; dazu kommt ein satter und üppiger Klavierklang von Chopinscher, Jensenscher und Henseltscher Weichheit, von Straußscher Leuchtkraft der Farbe, endlich ein wenig westeuropäisches impressionistisches Salz und ostasiatisch-exotischer Pfeffer in der reichen und freien Dissonanzbehandlung. Man war versucht, in dieser weichen und feinnervigen musikalischen Dichterseele eine Art modernen Jensen oder Chopin des Liedes und der Kammermusik mit Klavier zu erhoffen, der ja auch darin sich als gut modern erwies, daß er an den modernen Pflichtthemen des Pierrot lunaire (Guiraud) und an der chinesischen Liebeslyrik nicht vorüberging. Bis dieser Abend, dessen Programm sich in der Hauptsache auf Marx' Heyse-Zyklus konzentrierte, mit betrübender Deutlichkeit die schwache und ungenügende geistige Grundlage der Marxischen Lyrik offenbarte. Seine Lieder sind mit wenigen wertvollen Ausnahmen — etwa der Schackschen Barkarole, dem Valse de Chopin — vom oft konzertant überladen die modern-unsangliche Singstimme erdrückenden Klavier aus ohne schärfere geistige Kontrolle und ohne Konzentration am Text vorbeimusiziert, wobei in den meisten Fällen nicht einmal der Grundgedanke, die Idee des Gedichts in der Auffassung klar und unmißverständlich zutage tritt. Und da das Klavier seinen warm leuchtenden Harmonieteppich über alle Stimmungen und Affekte gleichmäßig ausbreitet, so kann schon ein halb Dutzend Lieder die Ermüdung nicht mehr bannen. An den vor vier Jahren verstorbenen und namentlich durch eine kleine Schuch-Biographie, Wagner-Broschüren und Bearbeitungen Nohlscher Klassikerbiographien bekannt gewordenen Leipziger Musikschriftsteller Dr. *Paul Sakolowski* erinnerte der Neue Leipziger Männergesangverein (Max Ludwig) mit der Uraufführung des geistlichen, in Cornelius' modernen Bahnen wandelnden Männerchores „Hoch über den Sternen" (König Johann von Sachsen), an den jüngeren aufstrebenden talentvollen Leipziger Chorkomponisten und Weihnachtsidylliker *Georg Kissig* der Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgemuth) mit einer gleichen von Klopstocks ins Sinnige, Weich-Resignierte und Gedämpfte verkleinertem „Tod". Der *Bach-Verein*

(Karl Straube) bot die gewohnte vergeistigte Karfreitagsaufführung der Matthäuspassion, der *Riedel-Verein* (Franz Mayerhoff) unter solistischer Mitwirkung der Dresdener Kammersängerin Rahm-Rennebaum ein gemischtes Programm von a cappella- und Orgelmusik (Maffas-Kiel). Unter den wenigen Künstlerkonzerten von Interesse sei an erster Stelle der prächtige Beethoven-Brahms-Violinsonatenabend von *Max v. Pauer* und *Melanie Michaelis* genannt. Daneben ein Schubert-Goethe-Lieder- und Balladenabend des Opernsängers im Konzertsaale *Ernst Possony*, ein Liederabend der Berliner lyrischen Fein- und Kleinkünstlerin *Elisabeth Matthei* (Sopran) und ein Violin-Klavierabend des seit Jahren in Wien wirkenden ehemaligen Konzertmeisters des Winderstein-Orchesters und technisch hochrespektablen Sologeigers *Soma Pick-Steiner* mit dem jungen, noch in Sturm und Drang steckenden ungewöhnlichen Klaviertalent und -temperament *Lissy Hammerl*.

Die Oper beging das Osterfest in Anwesenheit des Komponisten mit der Leipziger Erstaufführung von *Max v. Schillings' „Mona Lisa"*. Trotzdem die Proteste der Geistlichkeit in Stuttgart und München dem Werk noch eine unfreiwillige Reklame bereitet und eine scheinbare Lebensverlängerung geschenkt und seinen Komponisten gar noch zu einem Märtyrer der Kunst im Kampfe mit Finsternis und Lex Heinze gestempelt haben, kann man sich heute, nachdem nach Halle und Altenburg selbst Leipzig dieses Produkt einer künstlerisch und dichterisch vielfach überfaulen Friedenszeit bringen zu müssen glaubte, über die „Mona Lisa" sehr, sehr kurz fassen. Seine „Dichtung" ist ein auf krasse Hintertreppeneffekte um den bekannten, luftdicht verschließbaren Schrank herum mit der „Technik" und „Logik" einer Anfängerin konstruiertes Kinodrama, das mit Lionardos berühmtem Bild nichts als den Namen und Anreiz des „Rätselhaften" gemein hat. Die Musik ist blutleere, mit stumpfem Klangsinn und trockener Phantasie gesetzte, in der musikalischen Charakterzeichnung fast überall versagende, blasse und langweilige — „vornehme", sagt man bei Schillings — neudeutsche Epigonenmusik, die noch weit schwächer als die zu Hebbels „Moloch" ist. Dank der hervorragenden Charakterstudie von *Aline Sanden* (Mona Lisa), der vorzüglichen musikalischen (*Lohse*) und farbenreichen szenischen (Dr. *Lert*) Leitung und der Gegenwart des Tonsetzers hatte die „Mona Lisa" einen der billigen Leipziger Sonntagspremierenerfolge. Den gleichen holte sich am gleichen Abend im Operettentheater *Edmund Eyslers* dreiaktige burleske Operette *„Warum geht's denn jetzt?"*, die sich trotz der berlinisch gefaßten Frage als die musikalisch tischflache und fabrikmäßige Wiener Variete- und Tanzposse eines weichen Walzersentimentalikers entpuppte, deren fehlenden frech-forschen musikalischen Posseneinschlag der Berliner Gilbertschen Varieteoperette wenigstens ihre Textverfasser Jacobson und Bodanzky durch eine auf ein sehr bescheidenes Feiertagspublikum berechnete Possenhandlung zu beheben suchen. *Dr. Walter Niemann.*

*

Magdeburg. Wir können einen von Jahr zu Jahr wachsenden Aufstieg der Konzerttätigkeit beobachten, der auch durch die Kriegsverhältnisse keine schädigende Beeinflussung erfahren hat. Einesteils ist das auf das rührige Bestreben unseres hiesigen städtischen Orchesterausschusses zurückzuführen, der uns trotz größerer pekuniärer Opfer mit den besten Künstlern in Verbindung zu halten sucht, anderenteils auf die Tätigkeit unseres ersten Konzert- sowie Theaterkapellmeisters Dr. *Rabl*, der es endlich einmal unternimmt, uns auch mit Werken modernster Meister bekannt zu machen. Das Hauptinteresse lenkte sich wie in den Vorjahren wieder auf die acht Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters. Eröffnet wurden sie mit einer Trauerfeier zum Gedächtnis Max Regers. Die Ausarbeitung der Mozart-Variationen kann als eine mustergültige bezeichnet werden. *Wilhelm Backhaus* spielte an diesem Abend einige Klavierstücke Regers; er hatte sich nicht gerade günstige, von Regerscher Eigenart nur wenig sprechende Sätze gewählt und hauptsächlich seine glänzende, ihm zu Gebote stehende Technik berücksichtigt. Aus diesem Grunde erzielte der Pianist, auch mit der Vermittlung des G dur-Konzertes von Beethoven, in dem er ebenfalls seine Technik allzu stark in den Vordergrund treten ließ, einen nur äußerlichen Erfolg. An Orchesterwerken wäre in diesen Konzerten vor allem die durch ihre filigranartige kunstvolle Arbeit bestechende d moll Symphonie (Nr. 2) von Ewald Strässer zu erwähnen. Der Symphonie wurde nicht die Aufnahme seitens des Hörerkreises zuteil, die ein Werk von so guten Eigenschaften beanspruchen darf, und wenn auch zugegeben werden soll, daß sich die Schönheiten dieser Symphonie erst dem Partiturleser offenbaren, so zeigt es doch wiederum, daß der Geschmack des Publikums nicht lediglich auf rein technischem Gebiete der Musikliteratur zu suchen ist. Dem Werke folgte die liebenswürdige Bläserserenade für 13 Instrumente von Richard Strauß, die auch hier ihre Wirkung nicht verfehlte. Ein bemerkenswerter Gegensatz zu der Schauspielouvertüre von Wolfgang Korngold: das jugendliche Alter, in dem Korngold dieses Werk schrieb, muß berücksichtigt werden und hieraus ist wohl auch die Unklarheit des thematischen Aufbaus zu erklären; die in Straußschen Bahnen wandelnde Instrumentation, sowie das bedeutende kontrapunktische Können beweisen jedoch, daß wir es hier mit einem Talent zu tun haben, das nicht nur zu den „berufenen", sondern zu den „auserwählten" zu rechnen ist. Weiter hörten wir Mendelssohns a moll (schottische), Schuberts Vierte (tragische), Bruckners großzügige Vierte (romantische), Brahms' Zweite (D dur), den „Don Juan" von Strauß und als Neuheit zwei stimmungsvolle, für kleines Orchester gesetzte Stücke: „Waldesstille" und „Elfenreigen" von Wilhelm Rhode. An Solisten erfreuten in diesen Konzerten *Lucilla Marcell-v. Weingartner* mit Liedern ihres Gatten und Gesängen von Brahms, Wolf und Schumann; *Theodor Lattermann* aus Hamburg brachte die Arie des Lysiart aus dem II. Akt der „Euryanthe" zum Vortrag und erzielte mit Schubert- und Liszt-Gesängen einen nicht endenwollenden Beifall. Die Berliner Altistin *Hertha Dehmlow* wußte mit Liedern von Schubert, Brahms und Wolf im Verein mit Prof. *Wille*, der das Cellokonzert (a moll) von Volkmann mit feinem Empfinden und technischer Ueberlegenheit spielte, einen dieser Abende zu verschönen, und *Heinrich Knote* fügte seinen hiesigen Verehrern durch den Vortrag der Weberschen Arie „Wehen mir Lüfte Ruh" aus „Euryanthe" und einzelnen Strauß-Gesängen (u. a. den Schlußgesang aus „Guntram") neue hinzu. Im Februar hatte man *Gabriele Englerth* (Wiesbaden) und *Kurt Taucher* (Hannover) zu einer Aufführung des II. Aktes aus „Parsifal" im Konzertstil herangezogen. In derselben Form war unter Mikoreys Leitung vor Jahren der I. und III. Akt dieses Werkes in unserer Stadt vermittelt worden. Ich kann mich trotz der ausgezeichneten Wiedergabe mit einer derartigen Zerstücklung von Bühnenwerken und Verpflanzung derselben in den Konzertsaal nicht befreunden. Die Hauptkräfte unseres Theaters waren mit den Solisten, sowie dem Krug-Waldsee-Singchor, dem Lehrergesangverein und dem städtischen Orchester erfolgreich bemüht, den Beifall der Hörer zu sichern. Als letzte Solistin im Stadttheater hörte ich *Dora v. Möllendorf*, eine ausgezeichnete Berliner Violinspielerin, die durch ihre von jeder Effekthascherei fernen Vortragsweise in dem G dur-Konzert von Mozart und Stücken von Sinding, Popper, Wieniawsky zu fesseln wußte. — Der Kaufmännische Verein veranstaltete in diesem Jahr nur zwei Konzerte. Im ersteren hatte er *Felix v. Weingartner* verpflichtet, der seine Tätigkeit als Beethoven-Dirigent wieder in das rechte Licht zu setzen wußte und eine großzügige Wiedergabe der „Eroica" schuf. *Adolf Busch* spielte das D dur-Violinkonzert in einer kaum zu überbietenden Weise. Am zweiten Abend hatte man das städtische Orchester unter Dr. *Rabls* Leitung mit einer mustergültigen Wiedergabe der VII. Symphonie von Beethoven hinzugezogen. Im Bußtagskonzert wäre neben der langersehnten Dante-Symphonie von Liszt eine neue Kantate für Orchester, Altsolo und gemischten Chor, die sich „Kampf und Friede" betitelt, von dem Berliner Komponisten Otto Taubmann bemerkenswert, die einen nachhaltigen Eindruck hinterließ. Taubmann zeigt sich in dieser Arbeit als Vollblutmusiker von gesundem Können und instrumentaler Gestaltungskraft; schon aus diesem Grunde wäre eine weitere Verbreitung dieser bedeutenden Komposition zu wünschen. Der Reblingsche Kirchengesangverein bezeugte sein fleißiges Weiterstreben durch eine Aufführung des „Deutschen Requiems" von Brahms unter Prof. *Kauffmanns* feinsinniger Leitung und der Berliner Hof- und Domchor beehrte uns wieder mit einem Abend, zu dem er *Else v. Könitz* (Sopran) und Hofkantor *Rinkens* (Orgel) hinzugezogen hatte. — Die Kammermusikabende des hiesigen Tonkünstlervereins erfreuen sich in jedem Jahre größerer Beliebtheit. Die zehn Abende, unter denen der Reger-, Brahms- und Beethoven-Abend besonders erwähnt sei, boten Stunden reinsten, ungetrübten Genusses. Von Solisten in diesen Konzerten sei der unvergleichlichen *Kwast-Hodapp* gedacht, welche die ihrem Gatten gewidmeten "Telemann-Variationen" von Max Reger mit feinem stilistischem Empfinden und größter Sauberkeit spielte, und der Sängerin *Dora Mora v. Goetz* (Berlin), die sich mit Volks- und einigen Konzertliedern von Brahms in die Herzen der Magdeburger Musikfreunde einsang. Die vorgetragenen Quartette der Vereinigung zu nennen, würde unnötigen Platz beanspruchen, jedoch möchte ich als interessantes Werk das Des dur-Streichquartett von Ernst v. Dohnanyi hervorheben. — Unendlich viele Solisten, mehr oder weniger gute, berührten unsere Stadt. Die meisten Abende konnten nur ein rein lokales Interesse beanspruchen, daher sehe ich von einer Besprechung ab. Von den wenigen erstklassigen Leistungen ragte der Klavierabend des ausgezeichneten *Konrad Ansorge*, der mit dem Vortrag der Beethovenschen „Les Adieux"-Sonate und der „Eroica"-Variationen wahrhaft große Kunst bot, der Liederabend von *Elisabeth Boehm-van Endert* und der Wagner-Abend von *Heinrich Hensel* besonders hervor. Backhaus veranstaltete ebenfalls ein eigenes Konzert und spielte Stücke von Chopin und Liszt mit der schon erwähnten bewunderungswürdigen Technik. — Das Stadttheater brachte als Neuheiten „Mona Lisa" von Sichllings, „Don Juan letztes Abenteuer" von Graener, „Richardis" von Waltershausen, „Die Schneider von Schönau" von Brandt-

Buys, die leider mit so großem Erfolge aufgenommene „Kaiserin" von Leo Fall, die schon in Heft 10 besprochenen „Fahrenden Musikanten" von Doebber und das neue Ballett unseres II. Kapellmeisters Siegfried Blumann „Sommernachtsspuk" heraus. An Gästen ragten besonders *John Forsell* von der Hofoper in Stockholm als „Franzesko", *Tino Pattiera* als „Don José" und „Manrico", *Kirchner* als „Don José", „Lohengrin" und „Giovanni", *Plaschke* im „Tannhäuser", *Slezak* als „Prophet", *Lattermann* als „Sachs", *Irma Tervani* als „Carmen" hervor. Der „Ring des Nibelungen" wurde vor Weihnachten in Neueinstudierung gegeben, ebenso die „Königskinder" von Humperdinck, „Die Königin von Saba" von Goldmark, „Peer Gynt" mit der Griegschen Musik, „Der Barbier von Sevilla", „Figaros Hochzeit" und die „Entführung aus dem Serail". Direktor *Vogeler*, Kapellmeister Dr. *Rabl* und der Oberspielleiter *Theo Raven* waren mit den Solisten, von denen unsere „Hochdramatische" *Margarete Elb* und *Hans Batteux* (lyrischer Tenor) zu nennen wären, ersichtlich bemüht, in dieser Spielzeit wieder das Beste zu bieten und das Theater wiederum auf eine höhere künstlerische Stufe zu stellen. *Gerhard Dorschfeldt.*

*

Magdeburg. Die Uraufführung einer „Der Tag" betitelten Suite für großes Orchester von *Gerhard Dorschfeldt* unter Leitung Dr. Rabls in Magdeburg hatte vor ausverkauftem Hause sehr starken Erfolg. Die symphonische Dichtung will in den 4 Sätzen: Am Morgen (Beim Sonnenaufgang), Am Vormittag (Beim Kirchgang), Am Nachmittag (Auf der Festwiese), Am Abend (Beim Sonnenuntergang) den Verlauf eines Sonntages in einem Hochgebirgsdorfe veranschaulichen. Der Komponist bietet in diesem Werke nicht ausgesprochene Programmmusik, sondern nähert sich durch edle Stimmungsmalerei und echte Naturdichtung mehr der absoluten Kunstform. Diese ist am ausgeprägtesten im ersten und letzten Teile gewahrt. Mehr programmatisch gehalten sind die Mittelsätze; hier sind zum glücklichst gelungenen polyphonen Ausbau reiches motivisches und thematisches Material verwendet worden. Von unmittelbarer Wirkung war der durch erfreuliche Eigenart hervorstechende, sich von der hier vorliegenden Gefahr der Banalität freihaltende dritte Satz (Auf der Festwiese), trotzdem die musikalisch wertvollste Steigerung im Schlußteil erreicht wird. Die Tondichtung klingt in der tief düsteren b moll-Stimmung des Anfangs aus. Mit allen Mitteln der modernen Orchestration zeigt sich Dorschfeldt vertraut. Trotz der Bezeichnung „für großes Orchester" legt sich der Komponist weise Beschränkung in der ihm zu Gebote stehenden Instrumentationskunst auf. Das Ganze verdient entschiedene Beachtung und bedeutet eine wertvolle Bereicherung vornehmer Konzertmusik. Dr. Rabl hatte sich in liebevollster Weise des Werkes angenommen und wußte alle Feinheiten der Partitur in das rechte Licht zu setzen. *H. B.*

*

Wien. Die K. K. Akademie für Musik veranstaltet „österreichische Komponistenabende". Haben die Lehrer den Drang, sich von ihren Schülern beklatschen zu lassen, weil sie ihnen ihre neuen Werke persönlich vorführen, so ist das zwar die verkehrte Welt, aber eben darum heute ganz gut möglich. In der endlosen Speisefolge dieser zwei Abende finden sich aber Namen von Nichtlehrern bis über die Hälfte der Gesamtzahl. Also eine repräsentierende Versammlung „österreichischer Komponisten". Mit einer kleinen Einschränkung allerdings. Nur solcher nämlich, die der Präsident der Akademie, Herr *Ritter v. Wiener*, dafür hält. *Schönberg, Zemlinsky, Richard Mandl, Karl Weigl* zum Beispiel glänzten daher durch Abwesenheit, andere, akademiebegünstigtere, freilich durch ihre Anwesenheit nicht. Da wir kein Ministerium der schönen Künste haben, ist es selbstverständlich, daß der fachmännische Leiter einer staatlichen Musikakademie einem Nichtfachmann, dem Unterrichtsminister, untersteht. Er untersteht aber überdies — niemand weiß, wozu das gut ist — einem als Zwischenglied eingeschalteten Beamten, dem Präsidenten, der als Musikfachmann gilt, seit er in seiner früheren Eigenschaft als staatlicher Fachmann für Bilderkäufe von den Musikern mehr als von den Malern anerkannt worden war. Ich gestehe, daß ich ihn für den ausgezeichnetsten Bilderkenner halte. — War es bisher Gepflogenheit, daß die Schüler, statt ungestört und zielbewußt zu arbeiten, für spezielle, dem Unterricht fernliegende Zwecke, wie es ein *Marx*-Abend ganz gewiß ist, oder für Paradeaufführungen vor dem Minister gedrillt wurden, so mußten diesmal die Lehrer aufmarschieren. Hei, wie sich die Buben freuten! Sie übten ihre kritische Begabung zugleich mit ihrer Bosheit und hatten mit vielem nicht unrecht. Ich hebe Unbekannteres heraus:

F. Schmidt: Variationen und Fuge für Orgel, uraufgeführt vom Komponisten. Alles stimmte, nur die Orgel nicht. Das reizende Akademietheaterchen, die entzückendste Stätte für Spielopern, die konsequenter Eigensinn bloß für Akademiezwecke, also spärlich genug, verwenden läßt, hat keine Konzertorgel. Auf einem kläglichen Orgelersatz vorgeführt, blieb das Werk unverständlich.

F. Scherber: Sonate für Flöte und Klavier, von den Professoren *Manhart* und *Leeuwen* hinreißend gespielt. Angeborene Leichtfertigkeit eines angenehmen Dilettantismus, die sich mühsam und vergeblich zur „Arbeit" zwingt. Uebrigens recht wirksam gesetzt.

A. Willner (ein mir gänzlich unbekannter Name): Fugen aus dem Klavierwerk „Von Tag und Nacht". Den Titel verstand ich nicht, aber einige Fugen sind originell in Absicht und Ausführung: Kurze Charakterstücke in freier Fugenform und moderner Chromatik, guter Klaviersatz.

J. Marx: Triofantasie für Klavier, Violine, Cello. Auf goldmarkisch-sinnlichen Klang gestellt, Melodie um jeden Preis, auch sehr billige. Viel Mühe in der thematischen Arbeit, die die Themen nicht lohnen. Gelehrte Salonmusik.

J. Bittner: Cellosonate. Gesunde, anmutig-natürlich fließende Musik. Verschmäht die lyrische Kantilene nicht, ohne sich dabei „gehen" zu lassen. Ein inniger arioser Schluß kommt aus der Wärme eines reinen Herzens.

F. Schreker: Kammersymphonie für 24 Solisten (Uraufführung), von der ausgesprochenen Eigenart dieses bedeutenden Künstlers, der seine eigene Handschrift schreibt. Bewunderungswürdig in der Kunst, komplizierteste Klangzauber, differenzierteste Stimmungen mit beschränkten Mitteln hervorzuhexen. Aber wer weiß, ob sie nicht wie Schönbergs Kammersymphonie auch einmal im Hofkleide des großen Orchesters erscheinen wird?

C. Prohaska: Trio für Klavier, Violine und Cello. Merkwürdig, daß alles von Prohaska noch immer von dem berechtigten Erfolge seines Erstlings, des Chorwerks „Aus dem Buch Hiob", zehren soll. In absteigender Linie verliefen „Die Frühlingsfeier", die weiß Gott zu Unrecht den großen Preis der Gesellschaft der Musikfreunde gewann oder — erhielt, ebenso „Der Feind" und noch mehr eine „Symphonische Orchesterfantasie", die heuer bei Loewe erschien. Eine einstündige Verwicklung, die bei Mahler anfängt, bei Bruckner fortsetzt, und vergebens viel spricht, um schließlich zu versagen. Auch in dem Trio ist der von Mendelssohn genährte Einfall dürftig genug, dabei auffallend bemüht, dem Volke zu behagen.

Den Begriff des „Akademischen" wird man allerdings einer Revision unterziehen müssen. Die „Wiener" Abart des Akademischen fiel aus dem Extrem des früheren konservativen Konservatoriums in das Gegenteil. Die rücksichtslose Entfernung alter verdienter Lehrer hat ebensoviel Kopfschütteln erregt, wie manche mehr als unverständliche Neubesetzung. Die jahrelange Verwahrlosung der Klaviermeisterschule unter *Godowsky* ist erst dank dem Kriege endlicher Ordnung unter *Sauer* gewichen, über die Kapellmeisterschule, über die Erziehung des Schülerorchesters gab es berechtigte Klage genug, und so wäre noch manches über die Folgen eines autokratischen, allzu persönlichen Regiments zu sagen. Seit der Staat von der Konzerthausgesellschaft das neue, eben fertig gewordene Haus der Akademie um schweres Geld gekauft hatte, um es gleich nachher dem Baumeister zu übergeben, der heute noch mit der Auswechslung der morschen Deckenbalken beschäftigt ist, kann man häufig genug die naheliegende Bemerkung hören, daß in der Akademie außer den Balken noch manches andere faul sein müsse. *Dr. Rudolf Stephan Hoffmann.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Der Musikhistoriker und Tonkünstler *Richard Buchmayer* in *Dresden* beging am 19. April seinen 60. Geburtstag. Er ist in *Zittau* geboren und war zuerst für die Juristenlaufbahn bestimmt, wandte sich aber bald der Musik zu und wurde Schüler des Dresdener Konservatoriums, wo er auf Adolf Henselts Rat sich dem Klavierspiel widmete und später Lehrer der Anstalt wurde. 1892 übernahm er eine Lehrerstelle an der Dresdener Musikschule. Buchmayer ist gegenwärtig nur noch als Privatlehrer und konzertierender Pianist tätig. 1907 wurde er zum Professor ernannt. Durch seine historischen Konzerte hat er sich schnell einen Namen gemacht, durch seine von großem Erfolge gekrönten Forschungen nach Denkmälern der deutschen Klavier- und Orgelkunst im 17.—18. Jahrhundert trat er in die erste Reihe der Musikhistoriker. Durch seine Entdeckung der handschriftlichen Schätze der Lüneburger Stadtbibliothek 1903 wurde über eine wichtige Epoche wertvoller Klavier- und Orgelwerke ein neues Licht verbreitet. 1913 hat Buchmayer eingehende Untersuchungen über die Tänze des 17. Jahrhunderts angestellt. *H. M.*

— Der Herzogl. Braunschweigische Musikdirektor *Ferdinand Saffe* in *Wolfenbüttel* vollendete am 21. April sein 50. Lebensjahr. Er wurde 1867 zu Wolfenbüttel geboren und war zuerst Volksschullehrer, studierte dann am Kgl. Institut für Kirchen-

musik in Berlin und ist seit 1892 Seminarmusiklehrer in Wolfenbüttel, Organist an der Hauptkirche und Dozent für liturgische Uebungen am Herzogl. Predigerseminar, seit 1906 auch Dirigent des Oratorienvereins. 1902 erhielt er den Titel Musikdirektor. In den letzten Jahren hat er bisher ganz unbekannte Werke von Wolfenbütteler fürstlichen Kapellmeistern des 17. Jahrhunderts öffentlich in Kirchenkonzerten aufgeführt. Selbstschöpferisch hat er sich mit Liedern, Männerchören, Klavier- und Orgelstücken betätigt. *H. M.*

— *Emil Prill*, der bekannte Flötenvirtuose und Professor an der Kgl. Hochschule in Berlin, begeht am 10. Mai in Charlottenburg seinen 50. Geburtstag. 1867 zu Stettin als Sohn eines Militärkapellmeisters geboren, machte er schon im achten Lebensjahre Konzertreisen und studierte dann an der Kgl. Hochschule in Berlin. 1888—89 war er Lehrer in Charkoff, 1889—92 erster Flötist im Hamburger Philharmonischen Orchester, seit 1892 ist er Soloflötist der Kgl. Kapelle; auch in Bayreuth wirkte er bei den Festspielen mit. 1903 kam er als Lehrer an die Kgl. Hochschule. Für sein Instrument schrieb er mehrere Etüdenhefte. *H. M.*

— *Ernst H. Seyffardt*, Professor am Kgl. Konservatorium in Stuttgart, feierte das Jubiläum seiner 25jährigen Tätigkeit als Leiter des „Neuen Singvereins". Seyffardt hat sich um die Einführung neuer Chorwerke in Stuttgart ein großes Verdienst erworben.

— *Berthold Litzmann*, der verdienstvolle Bonner Literarhistoriker, dem wir die mustergültige Biographie Klara Schumanns verdanken (3 Bde. 1902—1908), ist am 18. April 60 Jahre alt geworden.

— Zum Direktor des *Neuen Burgtheaters* in *Wien* wurde *Max v. Millenkovich* ernannt. Er hat unter dem Pseudonym *Max Morold* für *Joseph Reiter* die Operndichtungen „Der Bundschuh", „Klopstock in Zürich", „Der Tell" und eine Reihe Essays (J. Reiter, H. Wolf, A. Bruckner) neben lyrischen Dichtungen und kritischen Arbeiten geschrieben.

— Die Meininger Hofkapellmeister, die auf H. v. Bülow folgten, waren Fritz Steinbach, Wilh. Berger und Max Reger. Ihn sollte Fritz Stein ablösen, der sich schon einen guten Namen gemacht hatte, aber durch den Heeresdienst abgehalten wurde, die Stelle anzutreten. Nun kommt die überraschende Kunde, daß der Violoncellist Prof. *Karl Piening*, der mit den Resten des Meininger Orchesters unter Zuziehung anderer Künstler seit etwa 2 Jahren in Thüringen Konzerte veranstaltet, Titel und Amt eines Meininger Hofkapellmeisters erhalten hat. Piening wurde am 14. April 50 Jahre alt. Erst nach Redaktionsschluß geht uns authentisches Material zur Beleuchtung der Angelegenheit zu. Wir kommen darauf zurück.

— *Adolf Buschs* Radetzky-Variationen für Orchester sind bei Simrock erschienen.

— Der Klavierauszug von *Wilhelm Maukes* Mimodrama „Die letzte Maske" ist soeben im Verlage der Universal-Edition erschienen.

— *Felix v. Weingartner* wird die Musik zu dem Lustspiel des Darmstädter Intendanten Dr. Eger, betitelt „Adam, Eva und die Schlange", schreiben. Bedauerlicherweise hat sich Weingartner mit dem Verfasser von „Dreimädlerhaus" zusammengetan, um ein Singspiel zu schreiben, dessen Musik aus Werken von Joh. Strauß genommen werden soll. So berichten wenigstens die Tageszeitungen. Einen vornehmen Künstler den Weg der gewerbsmäßigen Ausschroter fremder Gedanken gehen zu sehen — der Gedanke tut weh!

— *Hans Pfitzner* beabsichtigt, gegen F. Busoni wegen dessen anmaßend lächerlicher Schrift „Neue Aesthetik der Tonkunst" zu Felde zu ziehen. Wir nehmen in diesem Hefte gleichfalls Stellung zu der Aeußerung eines aufgeblasenen Futurismus.

— Einem unserer Referenten ist das unangenehme Versehen begegnet, *Willy v. Möllendorff* als „Nichtkomponist" zu bezeichnen. Wir berichtigen diesen Lapsus calami und erwähnen gleichzeitig, daß der Tonkünstler Ende April in einem Konzerte Karl Bleyles in Berlin mit den Philharmonikern seine C dur-Symphonie aufführte.

— Der Kaiser hat Frau *Louise Wolff*, der Besitzerin der Konzertdirektion Hermann Wolff, die Rote-Kreuz-Medaille verliehen.

— *Elisabeth van Endert* erhielt die Rote-Kreuz-Medaille 3. Klasse.

— *Arnold Ebel* ist auf Einladung des Generalgouverneurs v. Beseler nach Warschau gereist, um einige seiner Werke zur Aufführung zu bringen.

— *Richard Strauß* hat Tintorettos „Kreuztragung" für 56 000 Mark erworben. Wo bleibt Holzbock?

— *Camille Erlanger* in *Paris* arbeitet an einem dreiaktigen Tondrama „Tania" nach einer Novelle Gorkis.

— Dem *Darmstädter* Hofkapellmeister Hofrat *Paul Ottenheimer* ist vom Großherzog von Hessen der Ludwigsorden verliehen worden.

— *Heinz Tiessen* ist als Korrepetitor an die Berliner Hofoper gegangen.

— Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* in Dessau wurde das Ludwigskreuz verliehen.

— *Xaver Scharwenka* hat die Rote-Kreuz-Medaille und die Oldenburger Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft erhalten.

— *Max Sinzheimer* (Darmstadt) wurde als Kapellmeister an das Mannheimer Hoftheater berufen.

— *Konrad Ansorge* und *Julius Thornberg* wurden für den Lehrkörper des Berliner Konservatoriums Klindworth-Scharwenka gewonnen.

— Der Dramaturg des Dresdener Hofschauspiels Dr. *Viktor Eckert* geht als Direktor an das Stadttheater nach *Teplitz-Aussig*.

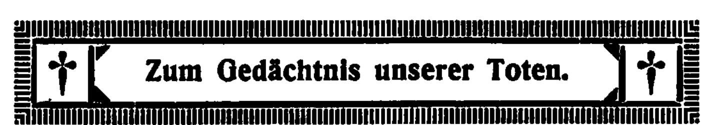
— *Ludwig Rüth* wurde von der nordischen Konzertdirektion W. Hansen eingeladen, in skandinavischen Städten moderne deutsche Werke und Bruckner zu dirigieren.

— *Henri Viotta* hat die Leitung des Resedenti Orkester im Haag niedergelegt. Dem verdienten Vorkämpfer deutscher Musik in Holland wurden bei seinem Weggange begeisterte Ehrungen zuteil.

— Das „Neerlandsch Dubbel Kwartet" in *Düsseldorf*, das unter Leitung von *Matth. Hoefnagels* stand und im Anfange des Krieges Konzerte zum Besten des Roten Kreuzes gab, hat sich auflösen müssen, da die Mitglieder nach Holland zurückgekehrt sind, um ihrer Dienstpflicht zu genügen.

— *Lorenzo Perosi*, der Leiter des Chors der Sixtinischen Kapelle, hat eine Kriegssymphonie geschrieben.

— In die Programme der „Académie nationale de musique" in *Paris* sind als neue Werke aufgenommen worden „Prometheus", lyrisches Drama von *Gabriel Fauré* und „Adelaide", Ballett von *Maurice Ravel*. Nach Beethoven?



— In *Wien* starb im Alter von 72 Jahren der Techniker und Komponist *Joseph Forster*, geboren am 10. August 1845 zu Trofaiach in Steiermark, der seinerzeit durch die Opern „Die Wallfahrt der Königin", „Die Rose von Ponteverda", „Der tod Mon" und die Ballette „Der Spielmann" und „Die Assassinen" viel von sich reden machte.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Am Karfreitag brachte Dr. Göhler in *Lübeck* das Oratorium „Jesu Leiden, Tod und Auferstehung" von *Paul Gläser* zur ersten Aufführung. Die wirksam und straff aufgebaute Komposition zeigt bei gemäßigt moderner Haltung Formsinn und Ausdruckskraft. Das Werk machte starken Eindruck.

— Die Operette „*Die verliebte Prinzeß*" von *Theo Ruppbrecht* wurde bei ihrer Uraufführung im Gärtnerplatz-Theater in *München* mit viel Beifall begrüßt.

— Die Operette „Tabu" von K. Lubowski, Musik von *Lucian Kamienski*, wurde bei ihrer Uraufführung in *Königsberg* mit viel Beifall aufgenommen.

— An der Kgl. Oper in *Budapest* hatte die Uraufführung des einaktigen Singspiels „Der widerspenstige Prinz" von *Stephan Gajaris* einen großen Erfolg.

— „Die Ladenkomtesse", Operette von R. Misch, Musik von *Franz Drdla*, hatte in *Prag* großen Erfolg.

— Die *Wiener Hofoper* hat sich die Uraufführung von *Korngolds* „Der Triumph des Lebens" gesichert.

— *Siegfried Wagners* „Bärenhäuter" fand bei der Erstaufführung am Hoftheater in *Schwerin* unter Kaehlers Leitung einen starken Erfolg.

— *Puccinis* neueste Oper „*La Rondine*" (Die Schwalbe) hat in *Monte Carlo* ihre Uraufführung erlebt. Der Erfolg war durchschlagend. Puccini ist zu seiner ersten Liebe, der „Bohême", zurückgekehrt. Der Schauplatz der bunten Handlung ist das Paris des zweiten Kaiserreichs. Wie in der „Bohême" werden auch in der „Rondine" zwei vollkommen verschiedene Liebespaare einander gegenüber gestellt. Die italienische Kritik rühmt der Musik Puccinis die leichte Anmut und nervöse Beweglichkeit der Partitur der „Bohême" nach.

— Ein *Orgelkonzert* in C dur des Stuttgarter Hoforganisten *Heinrich Schlegel* fand bei seiner Uraufführung in *Stuttgart* lebhafte Anerkennung.

— Im letzten Konzert des Vereins der Musikfreunde in *Kiel* fanden unter Leitung Ludwig Neubecks zwei interessante Uraufführungen statt: *Willy Möllendorffs* II. Symphonie d moll, von der namentlich der 2. Satz mit seiner feierlichen Tedeum-Stimmung und der 3. Satz, ein lebensprühendes Scherzo, großen Eindruck hinterließen, und *Aug. Martens* Vorspiel zur Oper „Alarich", ein sauber gearbeitetes, in vorwagnerischen Bahnen wandelndes Orchesterstück.

— Die „Münchener Streichquartett-Vereinigung" brachte ein *Quartett* in g moll (op. 6) von *Margarete v. Mikusch* zur Uraufführung.

— *Ilse Fromm-Michaels* brachte bei einem Klavierabende in *Berlin* eine eigene Klaviersonate aus dem Manuskript zu Gehör. Das Werk fand lebhaftes Interesse bei der Presse.

— Die Osterprüfungen des *I. Halleschen Konservatoriums* haben wieder höchst erfreuliche Resultate ergeben. Von *Bruno Heydrich*, dem Leiter der Anstalt, kam eine „Dramatische Sonate" in e moll durch den hoffnungsvollen jungen Pianisten *Ernst Krämer* zur Uraufführung. Das Werk fand lebhafte Teilnahme.

— Zur Uraufführung gelangte in einem Konzert des Friedemann-Quartetts in *Berlin* ein Klavierquintett in C dur (op. 11) von *Hugo Leichtentritt*.

— Ernst Wendel brachte in *Bremen* mit gutem Erfolge eine „Tanzsuite im alten Stil" von *A. Beeneken* zur Uraufführung.

— Durch das Orchester *Colonne-Lamoureux* kamen zur ersten Aufführung eine b moll-Symphonie von *Vincent d'Indy*, „Festin de l'Araignée" von *Gabriel Pierné*, „Bas-reliefs antiques" von *Paul Hillemacher*, ein „Poème" für Violine und Orchester von *Fernand le Born*. In einem Konzert unter dem Titel „Une heure de musique nouvelle" kamen im Saale Béarn eine Sonate für Flöte, Viola und Harfe und drei Gesänge von *Debussy*, sowie Gesänge von *Maurice Ravel* zur Erstaufführung.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Mozarts Geburtshaus* ist in den Besitz des Mozarteums in *Salzburg* übergegangen; damit ist es für immerwährende Zeiten vor Entweihung geschützt. Fachkundige Gelehrte werden das in den Wohnräumen untergebrachte Museum so ausgestalten, daß es die Teilnahme aller Mozart-Verehrer finden wird.

— Auf der Kriegstagung der *Bühnengenossenschaft* wurde die hocherfreuliche Mitteilung gemacht, daß der bekannte Orthopäde Hofrat *Friedrich v. Hessing* in *Göggingen* sein Besitztum *Wildbad* bei Rothenburg o. d. T. mit sämtlichen Bädern und Ländereien im Werte von 1½ Millionen Mark hypothekenund lastenfrei der Bühnengenossenschaft als Eigentum überwiesen habe. Als äußeres Zeichen des Dankes wurde Fr. v. Hessing die Ehrenmitgliedschaft der Deutschen Bühnengenossenschaft zugesprochen.

— Eine *unbekannte Komposition* von *Robert Schumann* ist, wie die „Neue Zeitschrift für Musik" (Leipzig) mitteilt, der Dresdener Hofopernsängerin Frl. v. Schuch zur Verfügung gestellt worden. Das neu aufgefundene Werk ist eine Vertonung der Lenauschen „Frühlingsgrüße" und nach dem handschriftlichen Vermerk Schumanns: „D (Düsseldorf), den 17. März 1851" in den letzten Lebensjahren des Meisters entstanden.

— In *Passau* wurde dem Geiger Dr. *Siber* bei einem Konzert eine besondere Ehrung zuteil: Domkapellmeister *Bachstetel* überreichte dem Künstler die durch Prof. Dr. v. Schafhäutl und Bischof Dr. v. Rampf als echt beglaubigten Locken Paganinis, die der große Geiger einst nach einem Konzerte einem Verehrer überlassen hatte.

— In *Kiel* hat *L. Neubeck* mit sechs großen Symphoniekonzerten, denen hervorragende Gäste ihre Mitwirkung liehen, einen Reingewinn von über 5000 Mark erzielt, der ausschließlich *Kriegswohlfahrtszwecken* überwiesen wurde.

— Aus *Köln* wird der „Fr. Ztg." berichtet: Die *Nationale Frauengemeinschaft* in Köln bereitete kürzlich eine Aufführung des „*Rosenkavalier*" zu wohltätigen Zwecken vor. Für diesen Plan wurde sie in der Oeffentlichkeit mit der schmeichelhaften Bemerkung bedacht, sie „handhabe schon die Klinke, um den viehischen Gelüsten eines Ochs von Lerchenau die Stalltür zu öffnen". Nun aber, nachdem die Aufführung doch stattgefunden, die angesichts der Mitwirkung von Frl. Siems, Frau Gutheil-Schoder, Frau Bosetti und des Frankfurter Sängers Stock hohe künstlerische Genüsse bot und bei starkem Besuch der Frauengemeinschaft einen hübschen Ueberschuß verschaffte, steigert die „K. V.-Ztg." ihre Zornausbrüche ganz beträchtlich. Bedenken der ästhetischen und ethischen Feinfühligkeit seien den Damen der Nationalen Frauengemeinschaft ferngeblieben, als sie sich entschlossen, den „rohen Gesellen mit seinen Stallmanieren" und dem „unflätigen Maul" aufzuführen. Unter Berufung auf andere Urteile („Schmutzkruste von Unsauberkeiten und zynischen Anzüglichkeiten", „übelriechende Lüsternheit und Schlüpfrigkeit", „handgreifliche schmierige Erotik" usw.) purzeln da die derbsten Injurien nur so durcheinander. Dabei hatte man den „Rosenkavalier" für die Kölner Aufführung noch sittlich gereinigt: der Text des Ochs war sehr zusammengestrichen worden, die zärtliche Antrittsszene Oktavian-Marschallin spielte sich auf einem durchaus sittsamen Sofa ab. Daß die „K. V.-Ztg." den „Rosenkavalier" auch musikalisch für ein unkünstlerisches Machwerk hält, das „in seinem Unrate ersticken sollte", vollendet den Kreis ihrer ethisch-ästhetischen Harmonien, die sich die Damen der Frauengemeinschaft nicht stillschweigend bieten lassen werden. — Es ist gar keine Frage, daß hier der Bogen stark überspannt worden ist. Das Vorgehen der „K. V.-Ztg." ist um so unerklärlicher, als der Nationalen Frauengemeinschaft auch der „Katholische Frauenbund" angehört. Andererseits ist aber doch auch die Frage berechtigt, weshalb denn gerade das Straußsche Werk gewählt werden mußte, auf das Angriffe doch von vorneherein zu erwarten waren, nachdem der Kampf gegen „Mona Lisa" und „Eine florentinische Tragödie" in München und Stuttgart mit dem Erfolge der Geistlichkeit geendet hatten. Aus Zweckmäßigkeitsgründen hätten die Kölner Damen, die doch von diesen Vorgängen Kenntnis gehabt haben müssen, den „Rosenkavalier" fallen lassen sollen.

— Aus *Dessau* wird uns gemeldet: Musikalienverleger *R. Linnemann* i. F. C. F. W. Siegel zu *Leipzig* hat aus den reichen Beständen seines Hauses neben anderem die *handschriftlichen* Partituren (bezw. Klavierauszüge) zu *August Klughardts* „Iwein", dessen Violoncell-, Violin- und Oboe-Konzert, ferner zum „23. Psalm" von *Franz Preitz*, sowie zu *Franz Mikoreys* Chorwerk „Nordische Sommernacht" der Musikaliensammlung des Dessauer Hoftheaters zu bleibender Niederlegung überwiesen.

— Die *Genossenschaft Deutscher Tonsetzer* hat den Geschäftsbericht ihrer „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" für das Jahr 1916 genehmigt. Es wurde eine Gesamteinnahme von M. 280 500 erzielt; an Aufführungsgebühren gingen M. 236 500 ein, wovon M. 195 600 an die bezugsberechtigten Tonsetzer, Dichter und Verleger, sowie an die Unterstützungskasse der Genossenschaft zur Verteilung gelangten. „Die sozial bedeutsame Tätigkeit der A. f. m. A. tritt auch in den Leistungen der genossenschaftlichen Unterstützungskasse zutage. Außer einem Betrag von M. 28 000, der für Ruhegehälter ausbezahlt wurde, wurden im verflossenen Geschäftsjahre rund M. 43 000 für Unterstützungen verwendet. Mit diesen im Jahre 1916 ausgezahlten M. 71 000 erhöht sich der Gesamtbetrag, den die genossenschaftliche Unterstützungskasse während der Kriegsdauer zur wirtschaftlichen Besserung der Lage der deutschen Tonsetzer aufbringen konnte, auf rund M. 160 000. Die A. f. m. A. hat in den 13 Jahren ihres Bestehens einen Reinertrag von über 2¾ Millionen Mark allein aus Aufführungsgebühren verteilt.

— Der *R.-Wagner-Verein Darmstadt* konnte in seiner diesjährigen Hauptversammlung eine erfreuliche Zunahme der Mitgliederzahl feststellen. Auch in künstlerischer Beziehung entwickelte sich der allezeit rührige Verein in schöner Weise weiter. Als Uraufführung wurde ein Streichquartett in e moll von W. de Haan gebracht, einige Abende waren dem Genannten, Arnold Mendelssohn und F. v. Weingartner eingeräumt. Die Liste der zum ersten Male im R.-Wagner-Verein erschienenen Gäste weist Namen von Rang auf. Der Verein steht unter Leitung des Gr. Rats *H. Sonne* und Prof. *Arnold Mendelssohn*.

— In *Wien* finden öffentliche Konzerte nur noch Samstags, Sonntags und Montags statt.

— *Joh. Seb. Bach* soll in der nächsten Spielzeit zweimal auf der Bühne erscheinen: der Wiener Schriftsteller *Armin Friedmann* vollendete ein dreiaktiges Lustspiel „Der Thomaskantor", das im Wiener Deutschen Volkstheater in Szene gehen soll; der Dresdener Schriftsteller *F. A. Geißler* schrieb ein Opernlibretto, das der Dresdener Hofkapellmeister *Kurt Striegler* in Musik setzt; auch dieses Werk trägt den Titel „Der Thomaskantor". Wer kommt nun dran? Mozart, das Requiem schreibend, würde den effektvollen Schluß einer Oper geben und Beethoven, während einer Arie seine Gehörmaschinen probierend, wäre herzzerreißend.

— Vom 31. Oktober bis 4. November findet in *Eisenach* ein großes *Reformations- und Bach-Fest* statt, bei dem neben den einheimischen Musik- und Vokalkörpern das Berliner Philharmonische Orchester, die Berliner Singakademie unter Prof. Schumanns Leitung, sowie der Madrigal-Chor aus Berlin mitwirken werden; die kirchliche Feier findet am Vormittag des 1. November auf der Wartburg statt, am Nachmittag folgt ein großes Festkonzert in der Georgenkirche, dem sich am 2. und 3. November ein großes Bach-Fest der Neuen Bach-Gesellschaft mit Kammermusik- und Chorwerken aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert anschließt; am Abend des 4. November soll eine Festvorstellung des Weimarer Hoftheaters die Festlichkeiten abschließen.

— *Der Film als Musiklehrer.* Nachdem sich der Film mit Erfolg Eingang in die medizinischen Hörsäle verschafft hat, ist man neuerdings dazu übergegangen, ihn auch dem Musikunterricht nutzbar zu machen. Bereits seit längerer Zeit war es ja üblich, Instrumentalschulen durch Abbildungen richtiger und falscher Hand- und Fingerhaltung zu illustrieren. Nun hat eine große ausländische Filmfabrik diese Anschauungsmethode dahin erweitert, daß sie mehrere berühmte Klavier- und Violinspieler, u. a. Paderewski und Fritz Kreisler, während des Spiels gefilmt hat. Die so aufgenommenen Bilder geben die Finger- und Handstellung der Künstler natürlich auf das genaueste wieder, wodurch Musikschülern, die wegen der damit verbundenen Kosten nicht in der Lage sind, Unterricht bei diesen Meistern zu nehmen, deren Methode auf der Leinwand kennen lernen können. Auch als Kulturdokumente dürften

diese Musikerfilms später einmal einen nicht unbeträchtlichen Wert erlangen.

— Der künstlerische Nachlaß von *Wilhelm Berger* wird der Oeffentlichkeit zugänglich gemacht werden. Der Dessauer Kapellmeister *Artur Dette* wird die hinterlassenen Werke des im Jahre 1911 verstorbenen Komponisten herausgeben, dem erst nach dem Tode die verdiente Anerkennung zuteil geworden ist.

— Die unter dem Vorsitze *Gabriel Faurés* stehende „Société nationale de musique" in *Paris* hat in den letzten Jahren 411 Konzerte veranstaltet.

— Erinnerungen an *Turgenjew* veröffentlicht ein anonymer Verfasser im „Mercure de France". Es wird dabei der Legenden gedacht, die der russische Schriftsteller in angeregtem Kreis zu erzählen pflegte: „Einmal fiel es dem lieben Gott ein, im Himmel eine große Soiree zu geben, und er lud dazu alle Tugenden ein. Sie kamen alle, die großen und die kleinen. Man kann sich ausmalen, daß diese Gesellschaft unterhaltend war, und das um so mehr, als von den Engeln die köstlichste Musik gemacht wurde. Der Hausherr war glücklich, daß seine Gäste sich gut unterhielten. Plötzlich bemerkte er in einer Ecke zwei hervorragende Tugenden, die einander wie völlig fremde Personen ansahen. Der liebe Gott begriff sofort, ging zu beiden Damen, nahm sie bei der Hand und stellte sie einander vor: ‚Die Dankbarkeit', sagte er, ‚und hier die Wohltätigkeit!' Die beiden Tugenden begrüßten sich mit großem Erstaunen. Seit die Welt bestand, war es das erstemal, daß sie sich begegneten, und dies war nur möglich, weil der liebe Gott eine Soiree gab."

*

— Aus *Feldpostbriefen*, die der Schriftleitung zur Verfügung gestellt wurden: „Nun wird's im Wüstensand gemütlich! Gestern hatten wir Gesangprobe! In der Soldatenheimskiste waren Bücher für vierstimmigen Männergesang. Ich begeisterte meine Kameraden und malte ihnen Bilder vor Augen, wie schön es wäre, ‚mitten in der Wüste' ein deutsches Lied zu singen; überhaupt das deutsche Lied zu pflegen, das in unserer Vereinsamung für uns eine Quelle der Erhebung und Erbauung sein könnte. Mit Widerstreben tat die eine Hälfte mit, die andere mit Unglauben an das Gelingen, weil wir ja keine Geige, nicht einmal ein Stimmpfeifchen hätten'. Aber alle setzten sich um den Tisch herum, wie ich sie anordnete, von ihrer Sprech- die Singstimme abschätzend. Dann nahm ich aus der Mundharmonika den Ton ab und übte die einzelnen Stimmen von jedesmal 3 Mann ein. Der Federhalter gab den Takt und man staune! nach einer Stunde fleißiger Arbeit ging's sogar ohne Geige und die neben unseren Zelten schlafenden Kamele werden sich über den trefflichen Gesang nicht wenig gewundert haben, der zu dem mit zahllosen Sternen übersäten asiatischen Himmel emporstieg. ‚Das Lieben bringt groß' Freud''. Da hat wohl jeder an ein Mägdelein gedacht mit blauen Augen und sonnenhellem Goldhaar da drüben über dem Meer, den Bergen und Flüssen ... Und wer dann eine wußte, wie das Lied selber sang, ‚mit zwei schwarzbraunen Aeugelein', der wird sich um so mehr gefreut haben. Und alle waren in einer Stimmung, nachher als wir unter Beachtung der Piano- und Fortestellen das Lied zum letzten Male gesungen, daß man gut wahrnehmen konnte: Heute hat jeder ein bissel Heimweh, heute hat jeder erst empfunden, wie weit wir eigentlich fort sind und daß es für deutsche Pioniere etwas gibt, was sie selbst bei eifrigster Arbeit nicht mit den Stiften in das tote Holz nageln können. Dieser Zauber liegt im deutschen Liede, das wir zu Hause in der Runde sangen, das wir auf unseren Wanderungen in den rauschenden Buchenwald gesungen, das Lied, das uns unsere Mutter lehrte, das unsere Mädchen mit ihren hellen Stimmen singen, wenn sie die Arbeit im Hause verrichten. Und ich freute mich unsagbar, daß ich die widerspenstigen Gesellen überzeugte und, daß sie alle so gerne dann mittaten. Wir werden nun noch ein paar andere Lieder singen, zuerst: ‚Im Krug zum grünen Kranze' und dann ‚Ein Ros' ist entsprungen' wegen der herannahenden Weihnachtszeit. Einer schlug das Lied vor: ‚Ein Roß ist entsprungen' und war sehr enttäuscht, daß es nicht ein Roß war, das da entsprungen, sondern nur ein zartes Röslein, das Maria ist, die Frau, die reine, die der gute Glaube an die jungfräuliche Reinheit zur Mutter Gottes erhoben. Meine Funktionen, die ich hier zu verrichten habe, sind nun schon sehr mannigfacher Art und setzen sich wie folgt zusammen:

Dolmetscherei —
Gerichtsschreiberei —
Verwaltung des Soldatenheims —
Gesangsdirigent.

Ich werde noch Abende einrichten, an denen ich Vorlesungen halte. Vielleicht bekomme ich aus Stambul Material dazu. Solcherlei Veranstaltungen werden uns immer näher zusammenführen. Am Ende wollen wir gar nimmer heim und bauen uns hier Land an! ... Am 8. Dezember (ich glaube, daß es der Tag war) erhielten wir die Nachricht vom Fall Bukarests. Wenn ihr großmächtigen Europäer etwa glauben solltet, daß das in Kleinasien nicht gefeiert worden wäre, so begeht ihr einen Irrtum. Islahié steht auf keiner Landkarte verzeichnet, denn es ist ein gar kleines Dorf, aber es hat an Siegesfreude meine guten Stuttgarter ums Tausendfältige überholt. Die türkische Kommandantur hängte die größten Fahnen heraus, die sie hatte, Burschen aus dem Dorfe zogen mit einer Trommel, einer Klarinette und einem merkwürdigen Saiteninstrument durchs Dorf und schlugen einen Höllenlärm auf. Und dann fingen die Kerle zu tanzen an wie die Kannibalen. Abends, sobald es dunkel ward, zündeten sie ein großes Feuer an, das uns Deutsche alle anlockte. Wir fanden ungefähr 500—600 Araber, Kurden, Armenier und Türken um das Feuer in einem großen Kreis stehend und sitzend. Die Offiziere der türkischen Kommandantur nahmen Ehrensitze ein. Sowie man uns gewahrte, ließ einer der Offiziere für uns Bänke holen, die den Sitzen der Offiziere angereiht wurden. Und nun vernahmen wir Dinge, die mich ebenso entzückten wie merkwürdig berührten. Da saß einer auf der Erde und sang eine kleine Strophe eines uralten arabischen Kampfliedes, dessen Refrain stets die Gesamtheit aufnahm. Es waren aber immer nur wenige Worte, die ein Einverständnis oder eine Rüge des gesungenen Verses ausdrückten. Ein arabischer Offizier sagte mir, es wären Lieder aus der Zeit, da es noch keine Gewehre gab. — Hierauf traten Schwerttänzer aus Smyrna und Adrianopel auf, die unter der Musikbegleitung — der jammervoll heulenden Klarinette und der unaufhörlich geschlagenen dumpfen Trommel — seltsame Reigen tanzten, zumeist um ein Schwert, das sie in die Erde steckten oder im Munde trugen. Der Kommandant bat uns deutsche Soldaten ein Lied zu singen. Wie der Blitz eilte ich heim und holte die Bücher und meinen Taktstock, worauf wir uns in der Mitte des Platzes aufstellten und drei unserer Lieder, darunter ein Beethovensches, sangen. Nach Beendigung jeden Liedes machte ich dem Offiziersstab mit gesenktem Taktstock schneidig Front, worauf ein nicht endenwollender Beifall einsetzte. Ich wende mich wieder zu meinen Sängern, die im Halbkreise um mich herumstehen, hebe den Stock ... Leichenstille ... Beethovens Geist schwebt über die Köpfe der halbwilden, kriegerischen Bewohner unbekannter ferner Gebirge und Schluchten und von den Myriaden Sternen herunter träufelt das Heil im Liede: ‚Heil'ge Nacht, o gieße du' ... Und zum Schlusse die Nationalhymne ‚Deutschland, Deutschland über alles'. Noch stehen alle Kameraden still — keiner darf sich rühren, ehe ich das Zeichen zum Wegtreten gebe —, viele Hände klatschen und alle Zuhörer rufen einstimmig: ‚bis, bis!' Ich strecke die Hände aus, auf orientalische Art um Ruhe bittend, und zu den Offizieren gewandt, rufe ich laut in die orientalische Nacht über das hochlodernde Feuer hinweg: ‚Osmanly memlekeki we padischaly tschoq jasa!', zu deutsch: ‚Das türkische Reich und sein Herrscher leben hoch!' Jeder streckt die Hand hoch und stimmt ein. Im Handumdrehen erhob sich einer und läßt Deutschland und seinen Kaiser hochleben, dann von unseren Verbündeten, einen nach dem anderen. Noch lange dauerte das Fest, das im ganzen nur ein großer Spektakel war. Am Ende nahmen sie die glimmenden Scheite aus dem Feuer, trugen sie voran und hinterher zog eine im Chor schreiende Masse, aus der da und dort ein ‚Tschausch' (Unteroffizier) auf den Schultern eines Soldaten stehend, herausragte. Unsere Leutnants sammelten die Deutschen und in Reih und Glied zogen wir mit Sing und Sang ins Feld zurück. Als die Offiziere in der Baracke waren, ließ ich meine Sänger vor derselben antreten, damit sie unseren Offizieren ein Ständchen brächten. Das hat ihnen mächtig gefallen, den Offizieren und den Soldaten, denn die Herren belohnten uns mit gutem Wein, vielen Zigarren und Zigaretten." ...

Zur gefl. Beachtung! **Wir bitten die Bezieher unserer Zeitschrift freundlich, im Falle nicht rechtzeitigen Eintreffens des einen oder anderen Heftes versichert zu sein, daß wir an solchen Verzögerungen keine Schuld tragen, diese vielmehr auf von uns nicht zu beeinflussende Umstände, insbesondere Störungen im Bahnversand, zurückzuführen sind. Es sind auf diese Weise während des Krieges schon Verspätungen bis zu zwei und sogar drei Wochen entstanden.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 21. April. Ausgabe dieses Heftes am 8. Mai, des nächsten Heftes am 17. Mai.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 16

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber musikalische Hermeneutik.

Von ERNST LUDWIG SCHELLENBERG (Cröbern).

I.

Alle Künste sind relativ, nur die Musik ist absolut. Alle Künste sind bedingt, sie aber ist unbedingt. Alle Künste sind transzendental, sie ist transzendent. Alle Künste haften am Irdischen, sie hat zum Irdischen keinen Bezug. Schopenhauer erkannte: „Deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher, als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen". Die Musik wandelt gleich den Gestirnen, leuchtend, weisend, über menschlicher Vernunft. Sie ist ewig, unbegrenzt. Was sind all die Zufälligkeiten, die mannigfach beschränkten Dinge dieses Lebens angesichts ihrer allgemeinen, losgelösten, unbegriffenen Herrlichkeit? Sie kommt von Anbeginn und geht ins Namenlose — über unserem Begreifen und Verlangen. Wer sie zu bannen versucht in fremde Gesetze, unterfängt sich des Unmöglichen und frevelt. Sie trägt Wert und Ziel in sich selbst, ist nur sich selbst gemäß und will aus sich selbst gedeutet sein. Sie ist die objektive platonische Idee über unseren subjektiven Gattungsbegriffen. Sie singt nicht unser Leid, nicht unsere Lust, sondern das Leid, die Lust; und wir verhaften sie dem Vergänglichen, Beschränkten, Menschlichen, wenn wir sie für unsere privaten Fragen und Wünsche in Anspruch zu nehmen wagen, wenn wir sie in falschem Eigensinne auf unsere kleinen Kreise zu spannen bemüht sind. Die Sterne kreisen am Firmament unbekümmert darum, ob sie einer Erde Glanz und Feierlichkeit spenden; wir aber dürfen sie wandeln sehen, uns geziemt es, demütigen Dankes voll ihre ferne Schönheit anzubeten und zu preisen. Welch betörter Wahn, zu glauben, die Ewigkeit sei nur im Hinblick und zur Erbauung der Menschen geschaffen! Seien wir bescheiden! Erkenntnisse sind nicht immer Wahrheiten, und das Bedingte ist niemals Ueberwindung gewesen . . .

II.

Joseph Pembaur d. J., der ergriffene, priesterliche Klaviermeister, dessen Liszt- und Chopin-Spiel zum Gebet wächst, der gute und reiche Worte über die hohe Heiligkeit der Tonkunst gefunden, hat ein Büchlein veröffentlicht über „Ludwig v. Beethovens Sonaten op. 31 Nr. 2 und op. 57" (im Wunderhornverlag zu München). Ihm ist es Bedürfnis, diese wundersamen Werke zu erläutern, durch Gleichnisse und Hinweise auf Shakespeare allgemein verständlich zu gestalten. Wenn er seine Schrift „den Menschen, die über Grenzen schreiten" gewidmet hat, so ist zu ersehen, daß es ihm darum zu tun ist, weittragende, abseitige Erkenntnisse zu künden und darzulegen. Es ist hier nicht der Ort, ausführlich zu sein, all die Bilder und Beziehungen zu wiederholen und zu überblicken, — hier gilt es lediglich, den Willen, die Beschaffenheit des Geistes zu untersuchen, dem diese Erörterungen entflossen sind. Es handelt sich um grundlegende Fragen, die hier freilich nur gestreift, nicht erschöpft werden sollen und können.

Pembaur wählt als Wegweiser eine Bemerkung Schindlers, welcher erzählt, Beethoven habe ihn bezüglich der genannten Sonaten auf Shakespeares „Sturm" hingewiesen. Und nun unternimmt es Pembaur, Szenen und Gestalten dieses Dramas umständlich und genau auf die Musik zu übertragen, gibt ein Thema des Prospero, des Ariel, der Miranda, des Meers, des Poseidon, der klagenden Schiffer usw. Er versucht es — nach echt romantischem Beispiele —, Farben zu sehen, Sonnenspiel über bewegten Wogen. Ob all dieses an sich richtig und zweifelfrei genannt werden darf, kann als belanglos gelten; es genüge, daß ein tiefblickender, ehrlich ringender Künstler hier innere Erlebnisse offenbart, — und dieses Recht wird ihm niemand streitig zu machen wagen.

Wohl aber tun sich andere Fragen und Zweifel auf: die Fragen nach Zweck und Ziel solcher Arbeit, und eben darüber sollen hier einige Worte der Verständigung versucht werden. Was ich im ersten Teile gesagt, gelte als Grundlage, und man wird dann nicht mehr in Zweifel darüber sein, daß ich ein Verfahren, wie es Joseph Pembaur eingeschlagen, nicht zu billigen und anzuerkennen vermag.

Eine Anekdote weiß zu erzählen, daß Beethoven sein letztes Quartett „Muß es sein" aus Aerger über eine Schneiderrechnung komponiert habe! Wird nun damit ein Recht gegeben, dieses ungemäße, hehre Werk als die Tragödie des Alltags zu werten und zu erläutern? Es ist eine fragwürdige Wohltat, die der Oeffentlichkeit mit den immer erneuten Publikationen von Briefen und Lebensbegebnissen großer Männer geboten wird. Es tut niemals gut, in eine Künstlerwerkstatt zu spähen. Die unsichtbaren Beziehungen, das Verschwiegene, Unbewußte, Rätselhafte im Wirken und Wachsen des Künstlers taugt nicht für solche, die nie die Schauer der zeugenden Gnade er-

fahren haben. Wir würden Mozart anders sehen, wenn seine in mancher Hinsicht läppischen und albernen Briefe nicht in billigen Volksausgaben dem Unverstande der Masse preisgegeben worden wären. Was hat der Gesang der feurigen Männer, was Susannens Cavatine, was das Ja des Comturs, was das Abschiedsterzett aus Così fan tutte mit diesen zumeist höchst privaten und intimen Familienakten zu schaffen? Die Wunder des Ewigen wollen nicht auf so töricht begrenzte Weise erkannt und verehrt werden! „Die Kunst ist über dem Menschen", sagt Wackenroder.

Ich weiß, daß Pembaur die Fantasie von Schumann mit den Ueberschriften „Ruinen, Triumphbogen und Sternenkranz" (bei denen mir gerade dies das Maßgebende zu sein scheint, daß sie Schumann gestrichen hat!) auf das Programm setzt und in diesem Sinne auch musikalisch ausdeutet. Liegt ein Zwang vor, dieses Werk nur so zu begreifen und zu erläutern? Muß man wirklich Jean Paul gelesen haben, um die Papillons recht zu würdigen? Sicherlich hat es Schumann gerade geschadet, daß er häufig zu literarisch verfahren ist, daß er sich gebunden und beschränkt hat. Im Gegensatz etwa zu dem „naiven" Schubert, der ohne äußere Daten und Hinweise ewig klar bleibt gleich einem Waldbach, der den seligen Himmel spiegelt und nichts weiß von den dichterischen Bemühungen der Menschen und ihrem, ach, so begrenzten Wirken. Nicht was der Künstler wollte, — es entscheidet einzig, was er konnte. Nur seinem Werke, das er von sich löste, das er außer sich stellte, indem er es gestaltete und vollbrachte, gilt die Prüfung, und wenig verschlägt der Name des Schöpfers und die Zufälligkeiten seines äußern Lebensganges.

Wer dürfte es wagen, das Ewige zu halten? Gleich den wunderbaren Wolken gleiten die Schönheiten der Musik vorüber, und wenn wir auch in den rätselhaften Himmelsgebilden Tiere und mancherlei Gesichter zu erblicken wähnen, so mögen solche Spiele dem Augenblick eine flüchtige Heiterkeit gewähren —, begriffen, erkannt wurde nichts! Und wenn Pembaur im Adagio der erstgenannten Sonate die Zweiunddreißigstel-Triolen mit den darauffolgenden Achtelnoten als eine tonliche Uebersetzung von „wau, wau" und „kikeriki" betrachtet und dabei auf Schuberts Lied „Frühlingstraum" hinweist (Und als die Hähne krähten . . .), so mag er sich drei Nummern vorher die gleiche Zweiunddreißigstel-Figur im „Rückblick" betrachten, wo von „Kikeriki" wahrlich nicht die Rede sein kann — angesichts des knirschenden Schnees! Und wozu denn auch deuten und klügeln! Vergessen wir niemals das erkenntnisreiche Wort des zarten Wackenroder: „Was wollen sie, die zaghaften und zweifelnden Vernünftler, die jedes der hundert und hundert Tonstücke in Worten erklärt verlangen und sich nicht darin finden können, daß nicht jedes eine nennbare Bedeutung hat wie ein Gemälde? Streben sie, die reichere Sprache nach der ärmeren abzumessen und in Worte aufzulösen, was Worte verachtet? Oder haben sie nie ohne Worte empfunden? Haben sie ihr hohles Herz nur mit Beschreibungen von Gefühlen angefüllt? Haben sie niemals im Inneren wahrgenommen das stumme Singen, den vermummten Tanz der unsichtbaren Geister? oder glauben sie nicht an die Märchen?" Und E. T. A. Hoffmann ruft verzweifelt: „Wie konnte es euch denn nur einfallen, die der Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln?" Pembaur schreitet also keineswegs „über Grenzen", sondern richtet vielmehr sich selbst engende, hemmende Schranken auf.

Abgesehen aber davon, ob solche Erklärungen, wie sie Pembaur versucht, wirklich Nutzen gewähren, ob die Phantasie des Spielers nicht gefesselt und gezwungen wird, liegt die Gefahr nicht ferne, allzu peinlich zu werden, die große Linie zu verlieren. Denn bei Beethoven, wie bei Mozart oder Schubert, ist die Architektur des Kunstwerkes eine wichtige, nicht zu versäumende Tatsache! Die gebundene Form gestattet nicht die Freiheiten, welche ein Programm erheischt; die Sonate arbeitet mit vorbestimmten Mitteln und überkommenen Schemen: hier gilt vor allem die gebändigte, unmißverständliche, beseelte Form! Es wäre denkbar, daß bei Liszt ein Verfahren, wie es Joseph Pembaur in so schönem Eifer, in so reiner Absicht unternommen hat, wirksamer sein und wirklich Nutzen erreichen könnte. Denn dort leitet der Gedanke und bestimmt das Aeußere, verteilt und ordnet die tragenden Kräfte; bei Beethoven dagegen singt der gefaßte, bezwungene, mit schöpferischer Not und schmerzlichem Glück gesegnete Geist, der nicht, wie Liszt, improvisiert und hingeträumt, sondern in seiner wundervollen Formgebung begriffen und errungen sein will. Und es ist gewinnbringend und gut, wenn mehr auf die Geheimnisse und Wunder der Struktur, auf die lebenspendenden Mächte der Thematik und ihrer Verarbeitung Hinweise geschenkt werden, denn auf persönlich begrenzte Deutungen und Gleichnisse.

III.

Die Musik ist frei; sie erklärt nicht, sie beschreibt nicht; sie gibt nicht Einzelnes und Bestimmtes: sie ist umspannend; sie ist nicht dies und jenes — sie ist nur sie selbst. Ueber Werden und Vergehen zieht sie großen Fluges, ewig, unverändert, unteilbar. Und einem jeden spendet sie, unerschöpflicher Gnade voll. Allen wird sie Erhebung, Trost und Segen. Scheltet nicht, wenn euere Gesichte nicht die euerer Freunde sind! Ein anderer hört anderes, seiner unergründlichen Persönlichkeit Gemäßes. Aber wer rein, mit Weihe und Bereitschaft ihr Heiligtum betritt, wird betaut von der allmächtigen Liebe. Nicht die eindeutigen, groben Dinge der Niederung sucht ihre Schwinge, sie weht vorüber wie ein Glück, unbezwungen, gewährend.

Mit einem Worte des Sehers E. T. A. Hoffmann sei dieser andeutende, mehr weisende als abgeschlossene Aufsatz beendet: „Nun! immer weiter fort und fort treibt der waltende Weltgeist; nie kehren die verschwundenen Gestalten, so wie sie sich in der Lust des Lebens bewegten, wieder: aber ewig, unvergänglich ist das Wahrhaftige, und eine wunderbare Geistergemeinschaft schmiegt ihr geheimnisvolles Band um Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Noch leben geistig die alten hohen Meister; nicht verklungen sind ihre Gesänge: nur nicht vernommen wurden sie im brausenden, tosenden Geräusch des ausgelassenen wilden Treibens, das über uns einbrach. Mag die Zeit der Erfüllung unseres Hoffens nicht mehr fern sein, mag ein frommes Leben in Friede und Freudigkeit beginnen und die Musik frei und kräftig ihre Seraphschwingen regen, um aufs neue den Flug zu dem Jenseits zu beginnen, das ihre Heimat ist und von welchem Trost und Heil in die unruhvolle Brust des Menschen hinabstrahlt."

Hermann Behns Bearbeitungen Wagnerscher Werke.

Von Prof. Dr. M. BAUER (Frankfurt a. M.).

Der Hamburger Musiker Dr. *Hermann Behn* hat bei Breitkopf & Härtel in 22 Heften (Edition Breitkopf Nr. 4683—4704) fünfzig symphonische Sätze aus Wagners Meisterdramen in vollständiger Uebertragung des Orchesters und der Bühnenmusik mit wesentlicher Einbeziehung der Gesangstimmen für 2 Klaviere zu vier Händen gesetzt erscheinen lassen und damit zum ersten Male den Versuch unternommen, „den symphonischen Gehalt der großen Meisterdramen Richard Wagners vollgültig für das Auge wie für das Ohr in weiterem Umfange auf vier

Notensystemen wiederzugeben". Das Ungewohnte dieses Unternehmens und die verhältnismäßig geringe Beachtung, die es bisher gefunden hat, veranlassen mich, ihm hier näher zu treten. Die Schwierigkeit der Aufgabe, die sich Behn gestellt hat, lag vor allem darin, eine vollständige Wiedergabe der Partitur mit einem nicht nur gut spielbaren, sondern vor allem auch theoretisch einwandfreien Satze mit guter Baßführung zu vereinigen. Diese Aufgabe ist im zweihändigen Klavierauszuge nicht restlos zu lösen. Selbst wenn man die Gesangstimmen nicht einbezieht, bleiben Leistungen wie die Bülows in seinem meisterhaften „Tristan"-Auszuge seltene Ausnahmen; bei der Einbeziehung aller Stimmen aber muß naturgemäß ein Spieler versagen. Ich denke mir, daß solche Erwägungen, die ja schon bei der Bearbeitung vieler Symphonien für 2 Klaviere maßgebend gewesen sind, Behn zur Inangriffnahme dieser Riesenarbeit geführt haben mögen. Ich will vorwegnehmen, daß die Aufgabe durchweg meisterhaft gelöst ist. Beide Klaviere stellen ein selbständiges Ganze dar; Prinzipalstimmen und Füllstimmen sind beiden in gleicher Weise zugeteilt, ebenso die Gesangstimmen, so daß, um ein Beispiel herauszugreifen, im II. Akte der „Meistersinger" dem I. Klavier die Rolle der Eva, später Walthers, dem II. Klavier die Sachsens, Davids, Magdalenens, Pogners anvertraut ist, während die Chöre gleichmäßig über beide Instrumente verteilt sind. Bis zu welchem Grade von Klarheit der Verfasser seine Bearbeitung zu gestalten weiß, wolle man aus dem Studium der „Prügelszene" ersehen.

Aber auch die Uebertragung des Orchesters ist uneingeschränkten höchsten Lobes würdig, sowohl hinsichtlich der Gründlichkeit der Stimmenwiedergabe als der Genauigkeit der Angabe der einzelnen Orchesterinstrumente in jedem Takte. Behn hat sich sogar um die graphische Festlegung von Anschlagsnuancen bemüht und z. B. für unhörbar wieder anzugebende Töne besondere Zeichen eingeführt. Wo auch nur die kleinste Abweichung von der Partitur sich findet, ist dies besonders angemerkt oder eingezeichnet. Nicht genug kann ich die Vermeidung aller Willkürlichkeiten des Klaviersatzes rühmen. Wer durch jahrelanges Studium die Klavierbearbeitungen unserer klassischen Werke kennt, wer einmal festgestellt hat, wie in Beethovenschen Werken durch Oktavverdoppelungen, ja durch Triller, Doppelschläge oder ganze Akkorde (!) aus eigenen Mitteln die Schönheit des Originals gehoben wird, wie wichtige Mittelstimmen einfach fortbleiben, andere um 8 Töne verlagert werden, der falschen dynamischen und Phrasierungsbezeichnungen gar nicht zu gedenken, der weiß den Wert einer solchen philologisch getreuen Uebertragungsarbeit erst recht zu schätzen.

Hat nun diese philologische Treue das Bild der Partitur im Mikrokosmos vor uns erstehen lassen, so muß ich auf der anderen Seite hervorheben, daß es sich nicht um jene „vollgepackten" Auszüge handelt, wie sie öfters besorgte Komponisten von ihren eigenen Arbeiten herzustellen pflegen. Der Klaviersatz ist nicht ganz leicht, aber von vorzüglicher Klarheit und Uebersichtlichkeit und verlangt einen guten, durchgebildeten Klavierspieler, jedoch keinen Virtuosen; dies letztere ist z. B. ein Fehler der Stradalschen Bearbeitungen Lisztscher und anderer Werke. Die klangliche Wirkung jedes einzelnen Instruments wie beider zusammen ist bis in die feinsten Einzelheiten abgewogen: man studiere den Anfang des „Rheingold", die erste Szene zwischen Sachs und Eva, die Schmiedeszene aus dem „Siegfried". Hier ist ein Mann am Werke gewesen, dem es auf die kleinste Schattierung ebenso genau ankam wie auf die Gesamtwirkung.

Wenn Bülow in einem Briefe vom Jahre 1859, als er mit dem Auszuge des „Tristan" beschäftigt war, schrieb (Briefe III, S. 251): „Das ist nun eine Arbeit, ebenso infernalisch schwer als fesselnd, jedenfalls aber geistig so exklusiv in Beschlag nehmend, daß ich auf ein paar Monate zu einem einsiedlerischen, von naher und ferner Außenwelt abgeschnittenen Dasein verurteilt bin", so gilt dies auch von der Arbeitsweise Behns, nur daß es sich hier nicht um ein paar Monate, sondern um viele Jahre angestrengtester Arbeit gehandelt hat. War Behn für seinen Lehrer Bruckner in der Bearbeitung der VII. Symphonie (Universal-Edition), für seinen Freund Mahler in der Uebertragung der II. Symphonie (ebenda) mit wertvollen, nach denselben Prinzipien verfaßten Arbeiten eingetreten, so war doch der Gedanke an die Interpretation des Bayreuther Meisters zum eigentlichen Kern seiner künstlerischen Bestrebungen geworden. Mit norddeutscher Zähigkeit, die an die Pionierarbeit Friedrich Chrysanders für seinen Händel gemahnt, hat Behn mit seinem Stoffe gerungen; und nun liegt das Werk seines Lebens abgeschlossen da. Wir dürfen ihm die höchsten Eigenschaften nachrühmen: nur einem Musiker von feinster ästhetischer und philologischer Schulung konnte ein solches Vorhaben so restlos gelingen. Die Behnschen Bearbeitungen sind eine Kriegserklärung an die handwerksmäßig und oft mit erschreckender Willkür verfaßten „Arrangements", sie sind eine Fortsetzung in der Reihe unserer besten Uebertragungen, zu denen ich Liszts Bearbeitungen Berliozscher Symphonien, Bülows und Klindworths Arbeiten rechne, und vor allen Dingen sind sie eine Tat zur wahren Förderung des Verständnisses von Wagners Meisterwerken, wie sie glänzender nicht vorgestellt werden kann. Der Verfasser hat selbst in Hamburg seit einer Reihe von Jahren in öffentlichen Vorträgen die praktische Wirkung erprobt: und so sollte man kaum zweifeln, daß die Einbürgerung nur eine Frage der Zeit ist. Behn hat für Wagner Größeres geleistet als Dutzende von schriftstellernden Wagneriten; er hat, um mit Goethe zu sprechen, „im kleinsten Punkte die höchste Kraft gesammelt", und das wird ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte der Wagnerschen Kunst für alle Zeiten sichern.

Eine Stimme aus dem Publikum zur Frage der Oper der Gegenwart.

„Und ob ihr der Natur
Noch seid auf rechter Spur,
Das sagt euch nur,
Wer nichts weiß von der Tabulatur!"

Alles wandert zur Operette, alles strömt ins Kino, und die Opernhäuser stehen leer; es ist eine Verschlechterung des Geschmacks eingetreten, welche die wahre Kunst darben läßt!"

Solche Rufe ertönten schon vor Kriegsbeginn aus den Kreisen von Bühnenleitern, Kritikern, Musikern und Aestheten. Es ist ein schwerer Vorwurf gegen das Publikum ausgesprochen, der Vorwurf der Dekadenz und geistigen Verarmung. Zweck der nachfolgenden Zeilen ist, zu untersuchen, ob wirklich das Publikum den gegen ihn erhobenen Vorwurf verdient. Natürlich kann ich nicht für das ganze Publikum eintreten, angefangen von dem „rasend" in die Primadonna verliebten Backfisch bis zu dem mit hochgespanntesten Anforderungen und größenwahnsinniger Selbsteinschätzung geladenen Kunstbeflissenen, von denen ersterer alles himmlisch finden wird, was „Sie" singt, während letzterer alles, was nicht seinem Genie entsprungen ist, mindestens verbraucht, geschraubt, wenn nicht gar gestohlen findet, wenn nicht zufällig das Werk von „seinem" Meister ist, dem Weihrauch geopfert werden muß, damit auch dessen Schüler mehr Ansehen genießen. Nein, ich will von jenen Bühnenbesuchern sprechen, die ich am besten zu kennen glaube, weil sie mir oft ihre Ansichten geäußert haben, die den Kern des Theaterpublikums bilden, die sich in allen Lebensaltern und Berufsklassen finden, die Dilettanten im guten Sinne des Wortes, die Liebhaber edler Kunst, die nach des Tages Last und Mühe, der gleichmäßigen Tretmühle des Lebens aufatmen wollen in der Höhenluft der wahren Kunst, die ihre Seelen erheben wollen zu den Freuden, die ihnen der Alltagsberuf versagt. Solcher Kunstfreunde zählt jede Theaterstadt genug, um allabendlich die Theaterräume zu füllen, und sie kommen auch, wenn man ihnen Gutes bietet. Seht nur z. B. die vollen Häuser an, wenn ein Wagner-Werk in guter Besetzung auf dem Zettel steht (und das trotzdem heute notorisch das Publikum mit Wagner fast übersättigt wird), seht die vollen Häuser an, wenn Mozart, Weber, Meyerbeer, Lortzing, Bizet, Verdi oder Gounod gespielt wird, obgleich z. B. Meyerbeer von Bühnenleitern und Kapellmeistern oft wenig liebevoll und ohne die schuldige Pietät behandelt wird. (Mir ist es bis heute nicht gelungen, eine unverstümmelte Hugenotten-Aufführung zu hören!)

Das Publikum kommt, trotzdem die Eintrittspreise andauernd steigen, es käme natürlich noch lieber, wenn's billiger wäre. Doch wäre es unnatürlich, wenn es sich immer nur am bewährten Alten genügen lassen wollte. Der verhältnismäßig eng begrenzte Spielplan der meisten Opernbühnen greift zu oft auf die nämlichen Werke zurück, als daß der Theaterfreund ganz auf seine Rechnung kommen könnte. „Wir sind dem Wechsel untertan!" Und dem tragen auch die Bühnen Rechnung und suchen uns Neues zu bringen, und zwar mit ehrlicher Absicht gutes Neues. Aber, wollen wir offen sein, wie oft haben wir Steine statt Brot bekommen! — „Wie? Ist das nicht grober Undank?" höre ich sagen, „lassen sich nicht viele Direktoren oft mehr Geld kosten, als sie jemals durch die Aufführung hereinbringen können, nur um etwas Neues zu bringen. Werden nicht immer die namhaftesten Komponisten ausgewählt, deren Neuschöpfungen auf die Bühne gebracht werden? Ist es nicht das Beste vom Guten, was sie uns bringen?" Man sollte meinen, das Publikum könnte zufrieden sein — und doch, wie bald hat es an diesen Neuheiten genug, während musikalische Harmlosigkeiten wie das „Dreimäderlhaus" hunderte Male gespielt werden, ohne daß der Besuch nachließe. Ist es wirklich Verflachung des Geschmacks oder ist es das Gefühl, da immer noch eher den wärmenden Funken der edlen Himmelstochter zu finden als beim modernen Musikdrama?

Ich meine, es herrschen Götter auf dem Throne des hohen Kothurns, die nicht von des Volkes, sondern von bestimmter Gruppen Gnaden dahin versetzt wurden, Götter, deren Kunst nicht die des Volkes ist, die ihm aber als die alleinseligmachende aufgezwungen werden soll. Daß dabei auch Kräfte im Spiel sind, die mit der Kunst überhaupt nichts zu tun haben, weiß der Eingeweihte selbst am besten. Diesen Punkt will ich aber heute nicht weiter untersuchen, ich will nur sagen, daß das, was uns von jener Seite geboten wird, uns nicht entspricht und daß der Beifall, den jene Werke zu finden scheinen, meist nur der Dank für die Bühnenkünstler ist, die sich mit Erfolg ihrer dornenvollen Aufgabe gewidmet haben.

Dreifach ist das Maß der Musik: Melodie, Harmonie, Rhythmus. Die Opernmusik unserer Zeit scheint aber nur eines davon zu kennen, die Harmonie, und diese zumeist nur im negativen Sinne. Ist es nicht eine alte, ewig wiederkehrende Klage auch der zünftigen Kritik bei fast jeder neuen Opernaufführung: „Viel zu dickflüssige Orchestergewandung! Die Singstimme wird fast erdrückt durch den Lärm im Orchester!" Man wußte sich schon nicht mehr anders zu helfen als durch das versenkte Orchester, eine wenig glückliche Erbschaft von Wagner, um die eigentliche Hauptsache, die Darsteller, überhaupt noch vernehmlich zu machen.

Ist schon die einseitige Behandlung der Musik nur nach der harmonischen Seite an sich ein Mangel, so wirkt sie um so unnatürlicher, je mehr das Streben dahin geht, durch möglichst „originelle" Harmonik zu glänzen. Wahre Wunderbauten von Akkorden und Akkordfolgen werden uns vorgeführt, die gewiß in dieser Form noch nicht da waren, auf die wir aber auch gerne verzichten können, denn Ohr und Gemüt gehen dabei leer aus. Auch in der Instrumentierung sucht man durch Heranziehung oft recht wenig künstlerischer neuer Lärminstrumente neue Klangwirkungen um jeden Preis zu erzwingen. Braucht die wahre Kunst solche Mätzchen?

Ist wirklich unser Empfindungsleben so verwickelt geworden, daß das Sagenswerte nur mit 12- und 16tönigen Akkorden, jeder mit mindestens 8 Versetzungs- und Doppelversetzungszeichen, gesagt werden kann? Gewiß nicht! Wir brauchen das nicht und wollen das nicht!

Haben unsere älteren Meister nicht mit den einfachsten Mitteln der Instrumentierung und Harmonik wahre Prachtgewänder gewebt? Gibt es etwas Glänzenderes in seiner Art als z. B. die Freischützpartitur? Seht hin, ihr Neuen, wie das singt und klingt im Orchester, wenn die Partitur auch häufig nur 5 oder 6 Zeilen hoch ist!

„Laudator peracti temporis!" wollt ihr sagen? Zeigt, daß ihr das auch könnt, was die Alten konnten, dann soll es euch an Lob nicht fehlen. Aber z. B. Spielereien, wie eine Partitur nur mit Soloinstrumenten, wirken gesucht, etwa wie eine Kommerzienrätin im „Dirndlkostüm" noch lange keine Bäuerin ist.

Und nun das Zweite! Gebt uns die Melodie wieder, die göttliche Melodie! Lebt sie denn überhaupt noch? Ihr Schatten lebt noch in der Operette und ihr Zerrbild im Gassenhauer. Aber die echte, die wahre, die dramatische Melodie, wo ist sie hin? Mit dem Verdi des „Othello" ist sie, scheint es, zur ewigen Ruhe eingegangen und nicht mehr auferstanden. Erhabener Meister Wagner, was hast du angerichtet mit deinem göttlichen Gedanken des Leitmotivs? Wie gilt von dir dein eigen Wort:

„Wer ihn hört
Und wahnbetört
Sänge dem Vogel nach,
Ihm brächt' es Spott und Schmach!"

Das Leitmotiv hat dich vertrieben, göttliche Melodie! Die Leitmotive sind die einzigen melodischen Brosämlein, die von der heutigen Tonsetzer Tische für uns abfallen, aber sie bringen zwei Fehler mit zur Welt, sie sind so kurz, daß sie sich kaum zu einem melodischen Gebild gestalten, und sie werden durch endlose Wiederholung in einer Weise todgehetzt, daß uns schließlich aller Geschmack daran vergeht. Meist bekommt auch die Singstimme das wenigste davon. Uebrigens glaube ich, daß weniger das Leitmotiv als solches als vielmehr die Art seiner Behandlung uns zuwiderläuft. Warum sollte es mit der Melodie sich nicht verbünden können? Zeigen uns das nicht die Welschen mit ihrer neueren Kunst? Es ist keine Schande für uns, wenn wir das anerkennen. Sie haben viel Gutes von uns gelernt, wir aber auch früher von ihnen. Es wäre falscher Patriotismus von uns, wenn wir das Gute nicht anerkennen wollten, wo es sich findet. Glaubt ihr, daß die Erfolge der „Toska", „Boheme", „Butterfly" nur eine Folge der sensationellen Texte oder der stellenweise bizarren Harmonik waren? An dergleichen war auch in unsern einheimischen Werken kein Mangel. Nein, das, was uns zu ihnen zog, waren die Schatten von Melodie, die wieder auftauchten, man konnte wieder den Schmelz schöner Stimmen in mehr als zweitaktigen Melodiesätzchen bewundern, man hörte wieder den reinen Klang von Geigen und Celli, Hörnern und Oboen in faßbaren Tönen.

Und nun das Dritte, der Rhythmus! Ist er doch der eigentliche Stammvater aller Musik. Den findet man fast nur mehr bei der Operette, beim Tingeltangel und auf Kirchweihmusiken. Was bietet uns aber die ernste Muse? Teilweise ist der Taktstrich überhaupt schon verschwunden und wo er noch vorhanden ist, bedeutet er nicht mehr das, was er sein sollte, den Markstein auf der Straße der Melodie. Um nicht ungerecht zu sein, darf ich nicht verschweigen, daß man auch in der sogenannten großen Oper nicht unterläßt, hie und da einen Walzer einzuschalten, aber nicht aus innerem Drang nach rhythmisierter Musik, sondern nur, um der herrschenden Mode zu genügen. Der Meister der tragischen Muse will zeigen, daß er das auch kann, was der Kollege von der leichten Muse bietet, der Vergleich fällt aber meist zuungunsten des tragischen Meisters aus, weil ihm die frische Naivität und Unbekümmertheit fehlt, mit der sein Fachgenosse, der keine Ewigkeitswerte schaffen will, arbeiten kann. Dieser obligate Walzer ist aber in der Regel auch alles, was uns in rhythmischer Beziehung geboten wird, ein — sit venia verbo — harmonischer Brei ist die herrschende Form.

Es gibt auch unter den Tondichtern unserer Tage, soweit sie aufgeführt werden, einige wenige, die auch Melodie und Rhythmus zu Wort kommen lassen und deshalb vom Publikum hoch geschätzt werden, leider bebauen aber gerade diese nur kleine Sondergebiete der Bühnenkunst, während sie sich vom eigentlichen Musikdrama fernhalten. Immerhin zeigen sich da die Ansätze, in welcher Richtung sich die Kunst von heute bewegen könnte. Aber ihr anderen, wie sollen eure Schöpfungen ins Herz des Volkes dringen? Will man unseren neuen Schöpfungen mit Verständnis folgen können, so ist das ein mühseliges und kostspieliges Unternehmen für den Theaterbesucher. Erst muß man sich das Textbuch beschaffen und den Inhalt fast auswendig lernen. Denn bei dem meist entwickelten Orchesterlärm ist es oft nicht möglich, ein Wort auf der Bühne zu verstehen, auch wenn sich die Darsteller größter Deutlichkeit befleißigen.

Dann heißt es den Klavierauszug kaufen, der in der Regel erst vom Verlag bestellt werden muß, da die Musikalienhändler nicht gern die schon wegen des hohen Preises ungangbaren Sachen auf Lager halten. Um einen solchen Klavierauszug nur einigermaßen durchzuarbeiten, sind wenigstens 14 Tage erforderlich, wenn man tagsüber Berufspflichten hat. Endlich kommt man zum Schluß, daß das neue Werk sichtbare oder vielmehr hörbare Schönheiten nicht erkennen läßt, seine Vorzüge müssen also im Verborgenen liegen. Ein von hilfsbereiten Freunden herausgegebener Führer verspricht da neue Offenbarungen. Auch er wird gekauft und studiert. Es zeigt sich nun, daß die Schönheit des Werkes hauptsächlich in der Instrumentierung, im Orchesterklang liegen soll, also kann nur die Aufführung selbst Aufschluß verschaffen. Nach etwa 30 Mark Ausgaben und dreiwöchiger Vorarbeit sitzen wir nun glücklich und erwartungsvoll in der ersten Aufführung, um uns schließlich zu überzeugen, daß wir eine taube, bestenfalls eine wenig wohlschmeckende Nuß geknackt haben. Wie oft wird uns eine peinvolle, quälende Handlung durch eine noch peinvollere Musik zum reinen Mißbehagen gestaltet und ein in natura über die Bühne fahrender Straßenbahnwagen oder eine über die Bühne getriebene Hammelherde vermag uns nicht dafür zu entschädigen. Wie anders wirken tragische, ja selbst peinliche Szenen, gekleidet in mildernde Melodien! Mozart, Weber, Marschner, Meyerbeer, Verdi, Bizet und andere mehr geben Beispiele genug an die Hand. Da löst die Musik das Erdenschwere und Verstimmende von der Handlung los und gibt uns die Erhebung, die wir suchen.

Und noch eins! Was macht uns die früheren Meister noch bis in die nachwagnerische Zeit wert? Ihre Musik kommt auch zu uns ins Haus. Ihre Klavierauszüge sind noch für einen Dilettanten, der über leidliche Technik verfügt, spielbar und vermögen uns zu Hause wieder, wenn auch nicht in vollem Glanze, die Szenen erblühen lassen, die uns auf der Bühne begeistert haben. Aber die Klavierauszüge von heute? Die meisten Auszüge, die ich des Klavierspiels gut kundigen Bekannten hinausgab, wurden mir nach kurzer Zeit mit dem Bemerken zurückgegeben, daß nichts damit anzufangen sei, der erzielte Kunstgenuß stehe im umgekehrten Verhältnis zur aufgewendeten Mühe.

Und, ihr Neuen, — Hand aufs Herz — was gebt ihr dem Volke?

Ist eine eurer Melodien ins Volk gedrungen, lebt sie im Munde des Volkes? „Wir buhlen nicht um die Gunst der Straße!" werdet ihr sagen. Wollt ihr damit auch sagen, daß dies ein Mozart, Weber, Lortzing, Wagner, Donizetti, Rossini, Verdi, Gounod, Bizet u. a. m. taten? Gewiß nicht. Und doch lebten und leben viele ihrer Melodien in aller Munde. Für wen schafft ihr denn, für einen Aesthetenklüngel oder für das Volk? Wenn ihr nicht für das Volk schaffen wollt, habt ihr auch in seinen Kunsttempeln nichts zu suchen. — Sollte wirklich das herrliche große Deutschland, das über so viele Heroen verfügt, so arm sein, keine Tondichter zu besitzen, die ihm das geben, was es braucht? Wir haben sie ganz gewiß! Auch

die Führer der herrschenden Richtung halte ich für fähig, das zu leisten, was wir ersehnen, wenn sie es fertig bringen, gründlich abzurechnen mit dem ungesunden Geist, der durch Debussy und Genossen in unsere Opernmusik getragen wurde und der das Herz des Volkes dem neuen Musikdrama entfremdet. — Wenn man endlich damit aufhören wird, sich nach den Vorschriften und Gutachten der sogenannten Aestheten zu richten, die jede fröhliche Melodie als Trivialität, jede wohlklingende Gesangsstelle als Sentimentalität, jeden einigermaßen klingenden Chorsatz als Liedertafelei abtun und nur das gelten lassen wollen, was einem natürlich veranlagten Menschen als ungewöhnlich und meist auch unnatürlich erscheinen muß, dann wird neues Leben aus den Ruinen erblühen. — Es soll deshalb noch lange nicht seichter Melodik das Wort geredet werden, es gibt einen goldenen Mittelweg.

Die Entwickelung des nachwagnerischen Musikdramas war vielleicht deshalb keine glückliche, weil Wagner selbst in seinen spätern Werken die Grenzen einer günstigen Weiterentwicklung schon erreicht hat. Um eine Neubefruchtung des Musikdramas zu gewinnen, wird man auf einen früheren Entwicklungspunkt, etwa auf Weber, zurückgreifen müssen, um von hier aus neue Bahnen zu suchen, die nicht in Wagners Spuren einlaufen. Der Fall, daß von älteren Sammelpunkten aus neue Bahnen erschlossen werden, wäre, wie die Kunstgeschichte der Schwesterkünste lehrt, nicht neu. Die Nummernoper ist für uns natürlich abgetan. Wie sich aber auch in anderer Form weiterbauen ließe, kann man aus Werken wie etwa Offenbachs „Hoffmanns Erzählungen" ersehen.

Der Krieg, der große Umwerter aller Werte, wird vielleicht auch auf dem Gebiet des Musikdramas die Umkehr und Neugestaltung erleichtern und uns die deutsche Oper bringen, die nicht nur das Interesse des Fachmanns erregt, sondern das des deutschen Volkes in seiner Gesamtheit, die nicht nur einzelne Gruppen, sondern die gesamte gebildete deutsche Welt in seinen Bann zwingt, die sich nicht nur an den Verstand, sondern auch an das Herz wendet, die auch den Weg wieder findet ins deutsche Haus! .

Es wäre wünschenswert, wenn alle Leser, die meine Ansichten in den Grundzügen teilen, dies in einer Zuschrift an die Schriftleitung bekunden würden, es ließe sich daraus ersehen, ob meine Zeilen „fehl am Ort" waren.

Karl Bretzfeld.

Ferruccio Busoni als Aesthetiker.

Von W. NAGEL (Stuttgart).

(Schluß.)

Nach Busoni kann die Musik menschliche Gemütszustände „schwingen" lassen: Angst, Erstarkung, Entschluß, Niedergeschlagenheit, Härte, Weichheit, Aufregung, Beruhigung u. a., nicht aber auch den Beweggrund jener Seelenregungen selbst: nicht die Freude über eine beseitigte Gefahr, nicht die Gefahr oder die Art der Gefahr, die die Angst hervorruft; wohl die Leidenschaft, aber nicht die psychische Art der Leidenschaft, sei es Neid oder Eifersucht. Die Zufriedenheit, der seelische Teil, kann zu Musik werden; wo aber bleibt die Armut, das ethische Problem: zwar arm, doch zufrieden? Das kommt daher, daß „arm" eine Form irdischer, gesellschaftlicher Zustände ist, die in der „ewigen Harmonie" nicht zu finden ist. Musik ist aber ein Teil des schwingenden Weltalls. Na also! Ob für irgend einen anderen diese mystisch nebulose Begründung, weshalb sich der gesellschaftlich-ethische Begriff der Armut musikalisch nicht wiedergeben lasse, genügen wird? Ich glaube nicht. Das ist ganz klar: Eine unmittelbare Darstellung des Begriffes ist ebenso unmöglich wie eine der Zufriedenheit. Es kann ein Tondichter aber gar wohl beiden Begriffen durch harmonischen Aufwand oder Beschränkung annähernd gerecht werden; seine Tonschöpfung braucht dabei nicht einmal eine rein programmatische zu sein. Kein Hörer aber wird verpflichtet sein, an den gesellschaftlichen Zustand, den wir mit den Begriffen verbinden, zu denken. Doch ist derlei zu bekannt, um viele Worte darüber zu verlieren. — Weiter kommt Busoni dazu, der Theatermusik der Gegenwart in ihrem größesten Teile vorzuwerfen, sie wiederhole nur die Vorgänge auf der Bühne, statt den Seelenzustand der handelnden Personen während jener Vorgänge „zu tragen". So solle z. B. ein Gewitter nur sichtbar dargestellt werden, die gleichzeitige Musik aber das Unsichtbare und Unhörbare des Seelenlebens bieten. Aber es gibt, sagt Busoni, sichtbare Seelenzustände, um die sich die Musik nicht zu kümmern braucht: eine nächtliche, singende Gesellschaft entfernt sich von der Bühne, während vorne auf ihr ein Zweikampf ausgefochten wird. Die Musik wird dann die Erinnerung an den Gesang festhalten müssen, während sie der Kampf nichts angeht: der ist ohne jede Erläuterung erkennbar. Unter gewissen Voraussetzungen allerdings, aber wozu soll denn die Musik den Gesang der Fortgehenden festhalten müssen? Vernünftigerweise könnte man fordern, die Musik solle den Seelenzustand der Kämpfenden als der Hauptpersonen zur Darstellung bringen. Das gäbe einen Sinn, nicht aber das ausschließliche Festhalten einer Nebensache, wodurch höchstens ein realistischer Zug in das Ganze kommen würde. Da das gesungene Wort, sagt Busoni weiter, immer eine Konvention auf der Bühne und ein Hindernis für die wahrhaftige Wirkung bleiben wird, aus diesem Konflikte mit Anstand hervorzugehen, so wird ein Bühnenspiel mit agierenden und singenden Personen von Anfang an auf das Unglaubliche und Unwahrscheinliche gestellt werden müssen. Die Musik hat erst bei äußeren Anlässen, wie Märschen, Tänzen und Liedern, sodann aber mit dem Eintritte des Uebernatürlichen in die Handlung einzusetzen! Zunächst möchte man glauben, unter dem Uebernatürlichen werde das Seelische verstanden. Aber dem ist nicht so, denn die folgenden Sätze lassen erkennen, daß es sich um den Begriff im eigentlichen Wortsinne handelt. Das ist nun freilich ein gedanklicher Nebelschwaden, der entgleiten muß, sobald ihn Einer packen will. Die Verwirklichung solcher Absichten in der Oper würde jede ethische und ästhetische Wirkung von vorneherein ausschließen. So will es Busoni aber: seine Oper des Uebernatürlichen soll eine Scheinwelt sein, die das Leben entweder im Zauberspiegel (für die ernste Oper) oder im Lachspiegel (für die komische Oper) reflektiert, eine, die bewußt das geben will, was sich im wirklichen Leben nicht findet. Wie der Zuschauer sich der „anmutigen Lüge" (na, na!) bewußt bleiben muß und sich ihr nicht wie einem Erlebnis hingeben darf, so daß er ungläubig und ungehindert im geistigen Empfangen und Feinschmecken (!) verharren kann, so muß auch der Darsteller nur „spielen", niemals in der Wiedergabe seiner Rolle etwas erleben. . . . Was wäre diese Zukunftskunst Busonis anderes als Artistik schlimmster Sorte? Sie steht höchstens auf der Höhe eines guten Mittagessens oder des Genusses einer Upmann-Zigarre. Und daß der Zukunftskünstler von Busonis Gnaden sich mit der ihm zugedachten Aufgabe begnügen werde, ist nicht anzunehmen: er müßte ja den besten Teil seiner Kunst opfern, seiner selbst vergessen und dürfte seine Seele nicht mehr mit dem innersten Gehalte des nachzuschaffenden Werkes erfüllen. Busoni ist immerhin vernünftig genug, für sein Kunstgebäude der Zukunft zu fürchten, was ein gewisser Trost so lange wenigstens ist, bis der Leser erfährt, daß Busoni Widerstand vom Publikum fürchten zu müssen angibt. Er erkennt in diesem eine „kriminelle Anlage", das an starken Erlebnissen auf der Bühne zu erhoffen, was der Durchschnittsexistenz im Leben versagt sei. Das Publikum hat Sehnsucht nach Konflikten, die es wenigstens im Theater, also theoretisch, erleben will. Zugegeben, daß dies vereinzelt der Fall sein kann, aber hier zu generalisieren ist ausgemachter Unsinn, und ich glaube, Busoni deduziert vom Zustande des für Romeo oder Lohengrin schwärmenden Backfisches aus. Das Publikum, meint er also, werde sich in seiner kriminellen Veranlagung die bis jetzt gebotene Theaterspeise nicht nehmen lassen. . . . . .

Das Notenbild, die schriftliche Aufzeichnung der Gedanken durch die Tonschrift, ist Busoni ein Greuel: was der Tondichter durch die „Zeichen" notgedrungen von seiner Inspiration einbüßt, das soll der Nachschaffende durch seine eigene wieder herstellen. Den „Gesetzgebern" sind die Zeichen selbst das wichtigste (!): ja, die Zeichen bedeuten ihnen die Tonkunst selbst! Zugegeben, daß es unter den Tonkünstlern Leute gibt, die, wäre das Pulver noch nicht erfunden, niemals in die Lage kommen würden, dieses Versäumnis nachzuholen, — aber ein solcher Erzschwachkopf, wie Busoni meint, ist doch nicht unter ihnen. Vermöchte es der „Gesetzgeber" durchzusetzen, so würde ein Tonstück bei jeder Wiedergabe in demselben Zeitmaße erklingen, von wem und unter welchen Umständen es auch gespielt werden würde. Busoni tut gerade, als ob wir alle unter dem Einflusse des oft in der Kunst mißbrauchten Begriffes der Tradition ständen und nicht wüßten, daß jede Zeit, jeder nachschaffende Künstler das ihm von Haus aus innewohnende Bedürfnis hat, das wiederzugebende Kunstwerk aus eigenem inneren Erleben heraus nachzubilden! Aber, fügt er weiter bei, große Künstler spielen (sogar) ihre eigenen Werke immer wieder verschieden, und zwar immer nach den gegebenen Verhältnissen der „ewigen Harmonie". . . . Vielleicht wäre es vernünftiger gewesen, hier die ewige Unharmonie beizuziehen, den niemals ganz gleichen seelischen Zustand eines Künstlers, der ihn eben dazu bringt, ein Werk stets wieder von neuem aufzubauen. Man kann dieses Gerede Busonis in der Tat auf sich selber beruhen lassen: die „Zeichen" sind keinem Menschen, der den Namen eines Künstlers verdient, etwas Starres, Unverrückbares, haben vielmehr, solange sie bestehen, immer nur eine relative Bedeutung gehabt. Wohin würde ein Nachschaffender geraten, den Busonis absolute Freiheit des Gestaltens bestimmte? Schwerlich zu etwas anderem wie zu völliger Vernichtung seiner Vorlage. Dann würde Einer, auf seinen augenblicklichen Geistes- und Gemüts-

zustand pochend, ungestraft Beethovens Opus 53 im donnerndsten Fortissimo beginnen dürfen; und wie lägen wohl die Dinge, wenn zwei Künstler sich zusammen hören ließen, aber ganz verschieden geistig aufgelegt wären? Nein, nein, alles, aber auch alles, was Busoni hier vorbringt, ist Torheit und aus mangelnder Ueberlegung niedergeschrieben. Er übersieht, daß die Starrheit der Zeichen höchstens eine scheinbare ist, und daß dem Nachschaffenden bei seiner Tätigkeit auf Schritt und Tritt die Gelegenheit geboten ist, seine persönliche Auffassung des Kunstwerkes zur Geltung zu bringen. Die einzigen Voraussetzungen dabei sind das Maß seiner technischen Ausbildung und das seiner geistigen Kraft, die letztere als ein Absolutes und ein Relatives (ich denke an das Verhältnis des Nachschaffenden zu dem vorgetragenen schaffenden Künstler) genommen. Busoni bezeichnet jede schriftliche Aufzeichnung der Musik schon als die Transskription eines abstrakten Einfalles, der im Augenblicke, da er schriftlich niedergelegt werde, an seiner ursprünglichen Gestalt Einbuße erleide. Wie aber der Vater des Gedankens ihn festhalten solle, verrät Busoni nicht. Und darauf kommt es doch wohl allen Tondichtern an, auch Busoni selbst. Wenn er sodann bemerkt, daß die Absicht, einen musikalischen Gedanken aufzuschreiben, schon Taktart und Tonreihe bedinge, also eine Fesselung der künstlerischen Freiheit, so muß doch gefragt werden, ob in der ewigen Harmonie denn ohne Takt, Rhythmus und Tonart musiziert werde? Ich fürchte, daß Busoni sich hier dem Geschmacke des exotischen Fremdlings nähert, dem in einer Opernvorstellung das Stimmen der Orchesterinstrumente am besten gefiel. „Form- und Klangmittel, für welche der Komponist sich entscheiden muß, bestimmen mehr und mehr den Weg und die Grenzen." Der Satz steht wirklich und wahrhaftig da! Danach steht der heutige Komponist auf der Stufe einer sogenannten Köchin, die mehr und mehr Material in den Tiegel wirft und bestimmt, je nachdem der Sud dicker oder dünner gerät, ob sie eine Suppe oder ein Ragout bereiten soll. So fabriziert Busonis nicht auf ihn eingeschworener Komponist eine Symphonie oder ein Klavierstück, da sich ihm ja erst im Verlaufe seiner Arbeit Weg und Grenzen erschließen.

Es folgt eine kleine Ohrfeige für alle, welche sich herausnehmen, die Form der Variation zu pflegen, jene Form, die um so respektloser erscheint, je geistreicher sie ist. Weiter wird der Begriff des „Musikalischen" hergenommen. Die Deutschen sehen darin die Fähigkeit, Musik in ihren technischen Ausdrucksmitteln zu verstehen und die Gesetze einzuhalten. Das ist nun zwar grundfalsch, soll uns indessen hier um so weniger aufhalten, als es mit Busonis Abhandlung in keinem erkennbaren Zusammenhange steht: der Jongleur unterbricht die Folge seiner großen Tricks gerne durch ein scherzhaftes Einschiebsel. Was Busoni später über das Gefühl und sein Verhältnis zur Musik sagt (es fordert als „Gefährten" Geschmack und Stil, was man für das künstlerische Gebiet gerne gelten lassen kann), ist glatt abzuweisen: er glaubt den Begriff zu erfassen, indem er einzelne Merkmale, wie Zartheit und Ueberschwang, angibt und leitet das Gefühl von der Intelligenz ab. Wer das liest, traut zuerst seinen Augen nicht. Busoni weiß also nicht, daß Gefühl im konkreten Wortsinne jeder psychische Zustand ist, und daß Gefühl im abstrakten Sinne die Eigenschaft des Subjektes genannt wird, je nach Inhalt von Wahrnehmungen oder Vorstellungen im positiven oder negativen Sinne psychisch berührt zu werden. Busoni weiß nicht, daß wir unter Intellekt die Fähigkeit der Bewertung von Tatsachen verstehen, also etwas grundsätzlich vom Gefühle Verschiedenes. Beides, Gefühl und Verstand, ergänzen sich oder stehen sich auch feindlich gegenüber. Je höher der Grad ihres Zusammenarbeitens ist, um so höher steht das Resultat, soweit wenigstens künstlerische Tätigkeit in Frage kommt. Auch für Busoni gilt demnach der alte Satz: Si tacuisses philosophus mansisses. Die „Apostel der Neunten Symphonie" (vielleicht meint Busoni damit die Berlioz, Liszt und Wagner mit ihren literarischen Trabanten) haben den Begriff der Tiefe erfunden. Busoni verkündet uns, daß es eine Tiefe des Gefühles gebe, die mit der Musik verbunden sei (also wirklich?), aber auch eine Tiefe des Gedankens, die eine nur literarische sei und keine Anwendung auf Klänge finden könne. Der Leser nimmt zuerst an, einem vernünftigen Gedanken auf die Spur geraten zu sein, sieht sich aber allzu bald bitter enttäuscht: der Tiefe der Gedanken entspricht eine Bevorzugung der „tiefen Register" der Musik und es ist mit ihr das Hineindeuten eines meist literarischen Sinnes verborgen. Soll an diesem absoluten Unsinne wirklich Kritik geübt werden? Das kann niemand verlangen. Derselbe Busoni hat diese vollendete Torheit geschrieben, der etwas später den richtigen Satz findet, daß unter Tiefe des Gefühles das völlige Aufgehen in einer Stimmung begriffen werde.

Nachdem Busoni sodann von der „Routine" gesprochen und den Begriff vom rein Technischen auf das Künstlerische übertragen hat (was ein Unding ist, da, wo immer die reine Kunst beginnt, die Routine keine andere Bedeutung hat, als daß sie, wie z. B. beim Theaterkapellmeister, die notwendige Voraussetzung seiner Kunstleistung ist), versteigt er sich zu dem erschütternden Ausrufe: „Seht, die Millionen Weisen, die einst ertönen werden, sind seit Anfang vorhanden. Ihr braucht nur zu greifen und ihr haltet eine Blüte, einen Hauch des Meeresatems; einen Sonnenstrahl in der Hand!" Wozu zu bemerken ist, daß es zwar keiner Routine bedarf, eine Blume zu erfassen, aber was den Meeresatem angeht, so ....

Wir können uns einiges weitere in der Schrift glücklicherweise ersparen, sind wir doch so weit in ihr gekommen, daß wir Busonis letztes Ziel zu erkennen vermögen. Der nächste der Musik zu tuen nötige Schritt, meint er, ist der zum abstrakten Klange, zur hindernislosen Technik, zur tonlichen Unbegrenztheit. Der zum Schaffen in diesem Sinne (?) Geborene wird zunächst die Aufgabe haben, sich von allem Gelernten und Gehörten, von allem Scheinbar-Musikalischen frei zu machen, sodann in sich eine aszetisch-inbrünstige Gesammeltheit zu beschwören (ich bitte um Entschuldigung: es soll heißen: eine inbrünstig-aszetische), die ihn zur Erlauschung der inneren Klänge befähigt, aus der dann seine Kraft erwachsen mag, das Erlauschte auch den Menschen mitzuteilen. Das also ist des Pudels Kern! Ich wette tausend gegen eins: lebten wir nicht im Kriege, es fänden sich Hanswürste in Hülle und Fülle, die aus diesem albernen Geschwafel erhabene Gedankentiefe herauslesen und sich vor Busonis Triumpfwagen spannen zu müssen für das dringendste Gebot der Stunde erklären würden. Um einem immerhin möglichen Einwande zu begegnen: vielleicht ist ein Leser dieser Zeilen geneigt, in der Schrift eine Satire zu sehen. Sie ist es keineswegs, ist, wie wiederholt ausgesprochen sei, bitter ernst gemeint. Sie will, das Alte zerstörend, Neues aufbauen und begnügt sich keineswegs wie die romantischen Vorläufer, die sie hat, damit, sich in einem spekulativen Irrgarten bei allerlei Erwägungen neuer Ziele zu ergehen. Dessen ist der Schluß der Schrift Zeuge.

Etwas gibt es nach Busoni in unserer heutigen Musik, das uns ihr „Urwesen" am nächsten rückt: die Pausen und die Fermaten! Streicht also aus einer Beethovenschen Symphonie die Noten weg und glotzt die Pausen und Fermaten an, und ihr werdet wenigstens eine Ahnung davon bekommen, was es mit der Herrlichkeit der ewigen Harmonie von Busonis Prägung auf sich hat. Doch nein, Ihr müßt ja wohl die Pausen zum Klingen bringen, in inbrünstiger Aszese verharren, bis euch aus den Fermaten der Meeresatem anweht und der Sonnenstrahl trifft. Ein boshafter Mensch könnte übrigens auch zu des Propheten Rezept sagen, daß niemand gegen Busonis Musik etwas einzuwenden haben werde, wenn sie in Zukunft nur aus Pausen und Fermaten bestehen werde. „Zeichen" (Pausen und Fermaten ausgenommen) sind es, was wir Schwachköpfe der Gegenwart unser Tonsystem nennen. Zeichen sind die verbrauchten Tonarten, Zeichen die Terz und die Quint, Zeichen die Konsonanzen und Dissonanzen. Und es sollte doch überhaupt keine Dissonanzen mehr geben. Insbesondere haben die schlimmen Tasteninstrumente unser Ohr so gründlich eingeschult, daß wir nicht mehr fähig sind, anders zu hören als im Sinne der Unreinheit. „Die Natur schuf eine unendliche Abstufung, wer weiß es heute noch?" (So schlimm ist es mit diesem behaupteten Nichtwissen nun doch nicht, lieber Herr Busoni.) Unser Tonsystem ist eine gewaltsame Beschränkung der Tonmöglichkeiten. Heben wir sie auf! (Hoffentlich merkt der geduldige Leser nun endlich, worauf es Busoni ankommt!) Zu Nutz und Frommen der Weltallsharmoniker hat er in dankenswertester Weise die erfreuliche Zahl von 113 Tonreihen herausgefunden (ich sehe schon die armen Kinder der Zukunft am Klaviere sitzen und über dem Studium der Fingersätze dieser Tonarten verrückt werden), 113 Tonreihen innerhalb der Oktave *C—c*. Wem leuchtet nicht ein, daß sich aus ihrer Verwendung ein Reich unbegrenzter Möglichkeiten ergibt? Und wem fällt dabei nicht sofort Amerika ein, wo ja derlei zu Hause ist? Ich bitte den Leser, sich noch einen Augenblick zu gedulden: Amerika ist nicht mehr weit. Aus diesen Tonreihen ergibt sich das neue Tonsystem, das letzten Endes ein Sechsteltonsystem ist. Erschreckt aber nicht, liebe Leser: Busoni will vorerst das Gehör nur mit Dritteltönen füllen, ohne auf die Halbtöne zu verzichten. Wir stellen, sagt er, entweder zwei Reihen Dritteltöne, voneinander um einen halben Ton entfernt, auf (was ich nicht verstehe, da ich Adam Riese immer noch gelten lasse) oder: dreimal die übliche Zwölfhalbtonreihe im Abstande von je einem Drittelton. Es paßt zu diesem „Systeme", daß Busoni die Frage der Notation solcher Tonreihen für nebensächlich erachtet. „Wichtig und drohend" aber ist ihm die Frage, wie und worauf diese Töne erzeugt werden sollen? Da kommt ihm Dr. *Thaddeus Cahill* mit seinem „Dynamophone" entgegen, bei dessen Handhabung die unendliche Abstufung der Oktav ein Kinderspiel ist. Amerika wird uns retten. Cahill ist doch hoffentlich Amerikaner? Sonst ist es freilich gefehlt und England hat wenigstens d i e Ehre....

Ich fürchte, Dr. Thaddeus Cahill und Busoni werden die Musik, die Busoni erhofft und die ihm keine Tonkunst mehr ist, erst im Nirvana finden, von dem er auf der letzten Seite seiner Schrift als dem Orte (oder Zustande), der möglicherweise seinen Wünschen Erfüllung bringen werde, spricht.

Zur Frage der Meininger Hofkapelle.

Uns geht folgende Zuschrift zu: „Gegenüber den mannigfachen irreführenden Mitteilungen, die anläßlich der Ernennung des neuen Meininger Hofkapellmeisters durch die Presse gingen, insbesondere gegenüber der Behauptung, Prof. Dr. *Fritz Stein* „sei" durch den Ausbruch des Krieges an der Uebernahme des ihm zugedachten Amtes gehindert worden" — legt Prof. Stein Wert auf folgende, sich auf den authentischen Schriftwechsel mit dem Meininger Hofmarschallamt stützende Klarstellung:

Nachdem Stein am 4. Mai 1914 die Berufung als Meininger Hofkapellmeister erhalten und auf ausdrücklichen Wunsch des Herzogs Georg seine — sofort anderweitig besetzte — Stellung als Universitätsmusikdirektor in Jena aufgegeben hatte, teilte ihm nach dem Tode des Herzogs das Hofmarschallamt im Juli 1914, also noch vor Ausbruch des Krieges, mit, es bestehe die Absicht, „die Hofkapelle zu Ostern 1915 aufzulösen"; Konzertreisen sollten nicht mehr unternommen werden, und man stellte es ihm anheim, „ob er unter diesen Umständen das Hofkapellmeisteramt am 1. Oktober 1914 überhaupt antreten wolle". Verhandlungen über die Weiterführung der Kapelle führten zu dem Entschluß, zunächst einen Winter lang zu versuchen, die Hofkapelle finanziell zu halten. Die Konzertreisen im folgenden Winter wurden mit Rücksicht auf bindende Abmachungen wieder gestattet. Falls nach Ablauf des Winters ein günstiges finanzielles Ergebnis erzielt sein würde, sollte alles beim alten bleiben. Der Kriegsausbruch vereitelte diese Pläne. Bereits am 12. Aug. 1914 wurden, „da an eine Eröffnung der Theater- bezw. Konzertspielzeit nicht zu denken sei, alle mit den Mitgliedern der Hofkapelle abgeschlossenen Verträge gekündigt". (Zuschrift vom 12. August 1914.) Hiermit war also die eigentliche Meininger Hofkapelle aufgelöst. Die nicht festangestellten Kapellmitglieder, soweit sie nicht zum Heeresdienst eingezogen wurden, bemühten sich um anderweitige Stellungen. Der Rest der auf Lebenszeit angestellten Hofmusiker, denen also nicht gekündigt werden konnte, veranstaltete in den folgenden Kriegswintern unter Leitung des Violoncellisten Prof. Piening Konzerte in Meiningen und Eisenach. Obwohl Prof. Stein vom Oberhofmarschall noch im September 1914 versichert wurde, bei günstigem Ausgang des Krieges sei wohl sicher auf eine Wiederherstellung der früheren Verhältnisse zu hoffen, erhielt er am 6. Dezember 1916 vom Hofmarschallamt die Mitteilung, „der Herzog sei gezwungen, auf seine Dienste als Hofkapellmeister zu verzichten und lasse ihn daher bitten, seine Stellung in Meiningen nicht anzutreten". Zur Begründung heißt es in dem Schreiben: „Die lange Dauer des Krieges macht es notwendig, schon jetzt einen bestimmten Entschluß zu fassen; ein Wirkungskreis wäre hier nicht für Sie, die Hofkapelle muß auf einem kleinen Stande bleiben, Reisen sollen nicht gemacht werden, die Ausgaben müssen auch für die Zukunft sehr beschränkt werden. Aus diesem Grunde glaubt Seine Hoheit annehmen zu müssen, daß es in Ihrem eigenen Interesse liegt, die hiesige Stelle nicht anzutreten, denn es erscheint ausgeschlossen, daß Sie hier eine Befriedigung in Ihrem künstlerischen Beruf finden." Hier wird also unzweideutig ausgesprochen, daß man in Meiningen nicht beabsichtigt, die ruhmvollen Meininger Traditionen fortzusetzen und das für unser deutsches Musikleben bisher so segensreich wirkende Institut der Hofkapelle, die 30 Jahre lang zahllosen deutschen Städten ohne eigenes Orchester mustergültige Orchesterkonzerte vermittelte, nach dem Kriege als reisendes Konzertorchester zu erhalten. Durch die vor kurzem erfolgte Ernennung eines bisherigen Orchestermitglieds zum Hofkapellmeister der nur noch 32 festangestellte Musiker umfassenden Kapelle wird dieser bedauerliche Entschluß nunmehr offiziell bestätigt."

Irgendwelcher langer Zusätze bedarf diese Zuschrift nicht. Die Behandlung, die Prof. *Fritz Stein* zuteil geworden ist, kann nicht scharf genug gebrandmarkt werden. In Meiningen war bekannt, daß für ihn eine Möglichkeit, nach Jena zurückzukehren, nicht bestand, war wohl auch bekannt, daß Stein im Interesse der Erhaltung der Hofkapelle zu persönlichen Opfern bereit war, daß er sich nach Gönnern umtat, der Kapelle das Durchhalten zu ermöglichen: Alles umsonst! Bestand in Meiningen etwa schon beim Tode des alten, unvergeßlichen Herzogs Georg die Absicht, die Hofkapelle auf den Tiefstand herabsinken zu lassen, auf dem sie jetzt angelangt ist? Darüber sollte Klarheit geschaffen werden! Man komme uns nicht damit, daß das formale Recht auf Seite des Hofes sei. Das bedeutet, betrachtet man die ganze Angelegenheit von einem höheren Standpunkte aus als dem trockener Paragraphen, ganz und gar nichts. Wo blieb der oft bis zum Ueberdrusse betonte Grundsatz, daß Vornehmheit verpflichte? Das Kulturwerk, das hervorragende deutsche Meister in harter Arbeit mit nicht minder vortrefflichen Hilfskräften in heißem Bemühen durch Jahrzehnte geschaffen haben, liegt ohne zwingenden Grund vernichtet am Boden! Künstler, die ihre Pflicht als Soldaten erfüllten, wurden, draußen im Felde stehend, brotlos gemacht. Wer erinnert sich angesichts dieser tief bedauerlichen Tatsache nicht der Vorgänge in einer anderen kleinen deutschen Residenz, wo unter ähnlichen Verhältnissen, freilich mitten im Frieden, der Kunst auch mit einem Male die Hofgunst nicht mehr leuchten zu wollen schien? Damals genügte ein offenes, kräftiges Manneswort, um den Hof sofort zu seiner Pflichterfüllung der großen Vergangenheit und der Gegenwart gegenüber zu veranlassen. Ob das in Meiningen helfen würde? Schwerlich. Wie die Dinge liegen, kann man Frage und Antwort leider kaum anders fassen. Es wird gut sein, für spätere Zeiten im Gedächtnisse zu behalten, zu welcher Zeit und durch wessen Verschulden das Ende der Meininger Hofkapelle beschlossen wurde. Auch das Satyrspiel fehlt der Tragödie nicht. Soeben läuft die Nachricht durch die Presse, daß der neue Leiter der Meininger mit seiner 32 Mann starken Schar eine Konzertreise durch die Schweiz unternehmen wolle! Bekommen wir keine andere Antwort von Meiningen? Was ist es doch für ein Jammer, daß Reger nicht mehr unter uns ist! Er, der Meiningen und Prof. Piening kannte, würde sein Urteil über die Vorgänge wohl in einer Form abgegeben haben, wie sie hier einzig und allein am Platze wäre. *W. N.*

Sonata Appassionata.

Versinke, sinke, schmerzzerfleischte Seele,
versinke in des Grams endlose Nacht.
Was frommt dein Widertrotz? Nicht länger quäle
dich selbst im Ringen mit des Schicksals Macht,
die schon seit Ewigkeiten unbezwungen,
unwendbar hat ihr starres Amt vollbracht. —
Des Trotzes herbe Klagen sind verklungen;
stumm seine Waffen streckt der müde Schmerz.
Zum Ueberdruß ihr Trauerlied gesungen
hat meine wunde Seele; niederwärts
läßt sie sich ohne Widerwollen fallen;
in nächtige bodenlose Räume zerrt's
die hoffnungsleere nieder; brausend wallen
des Schmerzes Wogen über sie dahin
als wüste Last; betäubend wächst das Schallen. —
Fühllose Ruhe bannt den toten Sinn,
bis endlich er erwacht mit bangem Ahnen
von größren Leides drohendem Gewinn.
Rings kalte leere Nacht. Wie Unheilsmahnen
ein dumpfes Pochen nur die Stille bricht.
Was naht sich mir auf unsichtbaren Bahnen?
Die Nacht durchzuckt ein bläulich flackernd Licht.
Metallern dröhnt der Boden von den Hufen
der ehernen Schicksalsrosse. Mein Gesicht
will sich vergraben in den Marmorstufen
des düstern Raums, als mich schon überfällt
das wilde Heer. Ein qualerpreßtes Rufen,
das durch der Riesenhufe Donner gellt,
entfliegt der Brust. — Zertreten! — Ueberstanden. —
Schmerzlicher Traum ohnmächt'gen Halbschlafs hält
die Augen fest in lastend schweren Banden.
Blutstropfen sickern auf den feuchten Stein.
Der Hoffnung letzte Säule brach zu Schanden. — —
In finstre Grüfte fällt ein milder Schein.
In Grabesruh' dringt sanften Liedes Wogen.
Ein Heiland blickt in meine Not hinein,
so tief, so tief hinein. In weitem Bogen
wölbt über ihm ein neuer Himmel sich.
An meinen Wunden hat sein Blick gesogen,
bis er sie ganz begriff. Und — — fürchterlich! —
ein Schrei entringt sich seinem Heldenmunde,
ein großer Mitleidsschrei. Schon flieht er mich
gezückten Schwerts, und zornig in die Runde
wirft er den Strahlenblick. Von neuem hetzt
das wilde Heer auf mich herein. Die Wunde,
die kaum gestillte, grausam neu zerfetzt,
stößt jäh aus dunklem Krater blut'ge Wellen.
Dröhnende Finsternis umwogt mich jetzt,
ein wüstes Meer. Erzürnte Schreie gellen
durch das Getöse. Wie des Blitzes Licht
seh' ich des Helden Schwert die Nacht erhellen.
Und wieder legt der Müdigkeit Gewicht
sich schwer auf meine Sinne. In die Wunden
gießt Balsam eine milde Hand. Es bricht
ein lichter Morgenstrahl herein. Geschwunden
die große Not! Wer brachte die Genesung? —
Der Brust entsteigt der Hymnus der Erlösung.

Mill Fey (Bonn).

Wilhelm Mauke: „Die letzte Maske“.

Mimodrama von KURT MÜNZER.

(Uraufführung am Hoftheater in Karlsruhe am 10. Mai.)

*urt Münzer* benutzte für sein Mimodrama, das mit *Maukes* Musik im Hoftheater in Karlsruhe seine Uraufführung erlebte, einen Stoff, den er schon in seiner Sammlung seltsamer Geschichten „Zwischen zwei Welten“ (Konstanz, Reuß & Itta) verwendet hat. Die Umarbeitung für die Bühne machte freilich eine Erweiterung notwendig. Es handelt sich in der Erzählung um einen Fall von Deuteroskopie, Hellsehen, und um die sogenannte Manifestation eines Abgeschiedenen, wie sie in der okkulten Literatur nicht eben selten ist. Es ist für die Bewertung der kleinen Geschichte völlig gleichgültig, ob jemand an die Möglichkeit solcher Erscheinungen glaubt oder nicht. Hier handelt es sich einzig und allein darum, ob der Dichter verstanden hat, die Bedingungen der poetischen Wahrheit oder Wahrscheinlichkeit zu erfüllen, ob die von ihm gewählte Form der Einkleidung des uralten Gedankens, daß Liebe stärker ist als der Tod, dichterisch überzeugend wirkt? Nach meinem Dafürhalten ist das um so mehr der Fall, als der Leser, wenn er es für notwendig halten sollte, sich selbst unschwer die Erklärung des geschilderten Vorganges aus dem besonderen Geistes- und Gemütszustande der Heldin der Geschichte geben kann.

Münzer läßt in dem den Leitfaden durch die Geschehnisse bietenden Buche (das Werk sieht — daher der Name — abgesehen von einem kurzen Liede des Nachtwächters nur mimische Darstellung vor) sich die Handlung so aufbauen: Das erste Bild führt uns in einen hell erleuchteten Festsaal, der eine Tanzgesellschaft aufnehmen soll. Der weiße Pierrot, ein junger Mann von Stande, sucht voller Sehnsucht seine Geliebte. Die Polonaise der zum Maskenballe Erschienenen naht. Als letzten der Schar sehen wir den „Schwarzen Pierrot“, der mit grotesken Sprüngen die Paare umkreist, als suche er eine Tänzerin für sich. Als Kolombine gekommen ist, weiß der Schwarze sie für einen Augenblick zu täuschen. Sie glaubt den Geliebten vor sich zu haben, fährt aber erschreckt zurück, als sie das Fehlen der Rose an seiner Brust, des Erkennungszeichens, gewahrt. Da lüftet der Fremde die Maske — Kolombine starren hohle Totenaugen entgegen. Umsonst sucht sie Schutz bei dem Geliebten, dem sie berichtet, ihres Bleibens sei nicht lange, da der kranke Vater ihre schnelle Rückkehr heische. Immer wieder taucht die unheimliche Gestalt des schwarzen Pierrot, des Todes, von den anderen ungesehen, vor ihr auf, zuletzt erliegt sie verzweifelnd seinem Willen, muß sie ihm folgen, während der Geliebte zurückbleibt. Im zweiten Bilde sehen wir in eine verschneite Straße mit alten, traulichen Häusern, die im bleichen Lichtglanze des Mondes liegen. Der um ihr Leben fliehenden Kolombine wird das Haus des Geliebten von der alten Magd aufgeschlossen, doch tritt sie nicht ein, da die von der Turmuhr gekündete Stunde nach Mitternacht sie zur raschen Rückkehr nach Hause mahnt und der Schwarze verschwunden ist. Kurz nach ihr kommt ihr Geliebter, den unerklärliche Angst treibt. Wie er sein Haus betreten will, erkennt er sein Mädchen. Voller Glück will er sie in die Arme schließen, zieht den Schleier von ihrem Haupte: ein im Tode erloschenes Auge trifft sein entsetzter Blick. Die Erscheinung verschwindet so rasch wie sie gekommen ist, Pierrot, von entsetzlicher Qual um die Geliebte zerrissen, eilt ihrem Hause zu. Das dritte Bild gibt die Lösung. In der Novelle hatte Münzer das Antonia zum Hause des Vaters zurücktragende Automobil auf der vereisten Straße verunglücken lassen. Damit war für die Bühnenform nichts anzufangen. Hier wird Kolombine von zwei Vagabunden verfolgt und in den Tod gehetzt. Der schwarze Pierrot sitzt während dieser Vorgänge als scheinbar unbeteiligter Zuschauer im schneeschweren Geäst eines Baumes. Erst als Kolombine ohnmächtig und sterbend am Boden liegt, steigt er herab und bringt ihr die Erlösung. Pierrot findet die Leiche der Geliebten und setzt, an seiner Zukunft verzweifelnd, seinem Leben selbst ein Ziel.

Was wir hier erleben, ist kein Drama im landläufigen Wortsinne. Wir dürfen also nicht die Forderungen der dramaturgischen Aesthetik unserer Bewertung zugrunde legen. Hier ist nicht von dem Willen, der sich zum Entschlusse verdichtet, nicht von der aus ihm folgenden Tat die Rede, hier fehlt jede Rückwirkung von Charakter und Geschehnissen auf einander, kann nicht von Schuld und Sühne gesprochen werden. Was wir in diesen Vorgängen sehen und erleben, ist eine von alters her im Volksbewußtsein und im künstlerischen Anschauungskreise lebendige Vorstellung vom Tode als dem Herren alles Lebens, vom Tode, der den Menschen quält und verfolgt und ihm doch zuletzt als Befreier naht. Mit ihr verbindet sich das, was als Fernsehen und als Manifestation des Geistes eines Verstorbenen bezeichnet wird. Erscheinungen des realen Lebens spielen in all das zwar hinein, aber es darf selbst das Erscheinen der beiden Landstreicher nicht anders aufgefaßt werden, wie als Symbolisierung der Antonia (so heißt das Mädchen in der novellistischen Einkleidung des Stoffes) im jähen Sturze aus dem Wonnegefühle ihres Glückes überfallenden folternden Gedanken an ihren Tod, Gedanken, die sie jagen und hetzen, bis sie, ein unschuldiges Opfer, fällt. Die Verfasser wählten, Richard Strauß und seiner Josephslegende folgend, zur Bezeichnung ihrer Arbeit den Titel eines Mimodramas, nicht den einer Pantomime: das Chorographische, Ballettmäßige mußte ausgeschaltet bleiben, das Werk soll seelische Vorgänge in einer phantastischen Form und Art vermitteln. Da ergab sich die Verbindung von Tanz und Musik von selbst, die uralte Vorstellung vom Tode als dem Fiedler wurde gewahrt und der Musik fiel die bedeutsame Aufgabe zu, zugleich zu schildern und den innersten Kern der Dinge zu enthüllen, d. h. Unerklärliches durch die unerklärliche Macht der Töne darzustellen. Das bloße Wort hätte keinesfalls genügt, es dient hier, wie schon betont, nur zum ersten Leitfaden durch das Wirrnis des Kampfes zwischen Liebe und Tod.

Es wird mancher an dem Stoffe als einem grausigen Anstoß nehmen. Mag sein, daß er so erscheint. Zugegeben, daß eine zwingende Begründung des Endes des weißen Pierrot nicht vorhanden ist und daß es vielleicht angezeigt gewesen wäre, dem Kernpunkte des Ganzen, dem Ende der Schuldlosen nicht noch den Tod ihres Geliebten als einen rein äußerlichen Abschluß folgen zu lassen (dichterisch und menschlich ergreifender würde mir der Ausblick in neues Leben erschienen sein, und auch vielleicht, bei Ausnutzung der durch den Stoff gegebenen Symbolik, bühnenwirksamer): ein Grund, daß die Bühnenkunst vor dem Grausigen Halt machen solle, ist mit dem Angeführten nicht gegeben. Schon das mittelalterliche Drama hat das Motiv des Totentanzes benutzt, ehe es noch die bildenden Künste aufgriffen, und stehen wir nicht alle mit dem Gefühle ehrfürchtigen Schauers von Holbeins und seiner Nachfahren Totentänzen? Geben uns die Rethel, Hans Meyer, Spangenberg, Sattler nichts anderes mit ihren tiefen Schöpfungen wie nur Schauer? Oder Böcklins „Vita somnium breve“: fühlen wir da wirklich nur Brutales, Aeußerliches, wenn wir das herrliche Bild mit seinem Abschluß auf uns wirken lassen, nicht auch die gewaltige, erschütternde und ewige Tragödie des ewigen Kampfes des Menschen und seines Strebens und Ringens mit der Macht, der kein Staubgeborener je entrinnen wird? Erhebend, jawohl; denn mag auch alles Bestehende wert sein, daß es zugrunde geht, so bleibt doch letzten Endes das Leben, nicht der Tod Sieger, die Kette, die sich durch Geschlecht zu Geschlecht fortsetzt und so lange fortsetzen wird, als die Erde Menschen trägt. Und deshalb meine ich, an Stelle des gewählten hätte ein anderer Abschluß dem Werke nicht geschadet, vielmehr genützt. Heraus aus dem Grauen in die Sonne des Lebens! Der Satz sollte in der Kunst wieder Geltung gewinnen. Niemand wird behaupten dürfen, ich redete einem Zugeständnisse an das Publikum das Wort, oder auch, ein Abschluß, wie ich ihn soeben andeutete, zerstöre die Idee des Werkes. Im Gegenteil, meine ich, würde der Stoff, so behandelt, das ge-

Szene aus Maukes „Letzte Maske“.
Schindler (Tod), Frau Dröscher (Kolombine). (Hofphot. Hirsch, Karlsruhe.)

samte Werk und seine Idee nach der ethischen Seite hin heben, ohne das Phantastische des Stoffes auch nur im geringsten zu beeinträchtigen. Damit aber wäre dem Mimodrama unter allen Umständen und auf Alle eine tiefgehende Wirkung gesichert. Ich nehme an, daß Böcklin, als er die besondere Form für sein „Vita somnium breve“ wählte, von Gedanken ähnlicher Art bestimmt wurde, wie sie mir soeben als für das neue Bühnenwerk wünschenswert vorschwebten: wir erkennen auf dem Bilde den Kreislauf des Lebens in der formalen Andeutung des Stoffes, aber dies ohne jede Aufdringlichkeit, ohne jeden unkünstlerischen Zwang. Verliert aber dadurch das Gemälde auch nur das kleinste von seinem Werte? Was also hätte es dem Mimodrama geschadet, wenn Pierrot nach dem Tode der Geliebten in die offene Landschaft hinauswankte, einer neuen Zukunft entgegen? Gleichgültig übrigens, was sich der oder jener unter solcher Zukunft denkt, auch brauchte kein Sonnenaufgang als symbolischer Helfer für eine derartige Gedankenarbeit dabei zu sein: wenn nur der eine Wirklichkeitseffekt aus dem Werke verschwindet.

Maukes Musik ist mit den Münzers Worten innewohnenden Stimmungen zu einer vollendeten Einheit verwoben, ja hat sie, und das gerade auch nach der ethischen Seite hin, wesentlich vertieft. Sie rankt sich an sie an, erwächst aber zu einer Fülle charaktervoller Schönheit, gedankentiefer Größe und erschütternder Gewalt des Ausdruckes, umfaßt die lange Stufenreihe der Empfindungen, die das Mimodrama bewegen, in einer so erschöpfenden und zwingenden Weise, daß hier wieder einmal mit vollem Rechte von einem Meisterwerke gesprochen werden darf. Diese Musik ist innerstem Durchdenken und Durchleben des Stoffes entsprungen, findet für den leichtbeschwingten Tanz, für liebende Sehnsucht, für Pathos, das Grauenvolle, Starre und Groteske, für das Schmiegsam-Weiche und Zarte, das Phantastische, von wilder Leidenschaft Aufgestachelte und für die Verklärung im Tode den gleich überzeugenden Ton. Nichts ist in ihr, was nur auf eine äußere Wirkung ausginge. Hier sind gewisse Mittel der modernen Harmonik am Platze, hier allerlei unirdische seltsame Klänge. So wenig sie zu leugnen sind, so wenig wird man von ihnen behaupten dürfen, sie seien das Resultat mühsamen Erklügelns und Tiftelns, da sie hier eben am gegebenen Stoffe unmittelbar haften.

Hofoperndirektor F. Cortolezis.
Hofphotograph Hirsch, Karlsruhe.

Maukes Musik ist auch in diesem Werke in erster Linie wieder aus einem ursprünglich melodischen Empfinden geworden, am Glutstrome tiefsten seelischen Lebens genährt, von der Hand eines denkenden Künstlers gestaltet worden, den nur sein Vorwurf, nicht aber irgend eine Rücksicht auf den Erfolg beim Schaffen bestimmte. Bei aller Mannigfaltigkeit der Erscheinungen des bedeutsamen Spieles wird kein Hörer des Werkes, ist er erst ganz in seinen Sinn und Geist eingedrungen, die vollendete Einheit vermissen. Dies Eindringen erscheint mir weniger schwer, als es Mauke selbst annimmt, der mir gegenüber einmal bemerkte, das Werk werde schwerlich je einen Publikumserfolg haben, für die Allgemeinheit wohl kaum jemals etwas bedeuten. Ich sehe jetzt ganz von dem Stoffe ab, der doch wohl einem jeden etwas wird geben können, spreche nur von der Musik: sie aber ist, zunächst in den führenden Motiven und Themen, von einer plastischen Schärfe und Bestimmtheit des Ausdruckes, zeigt so viel Selbständigkeit der Erfindung, daß sie sich in eben diesen Themen, auch wenn ihnen nur wenig von Alltagsprägung innewohnt, sofort beim ersten Hören im Ohre festsetzen. Selbständigkeit: Gewiß, da sind einige Takte, die mich an Schumann erinnern, auch Liszt und Strauß kommen mir wohl flüchtig in den Sinn und höre ich Puccinische Quinten, so weiß ich das verständnisvolle Schmunzeln des nörgelnden Kritikasters gar wohl zu würdigen. Als ob es darauf ankäme! Niemand kann den Boden verleugnen, von dem er stammt, niemand seine Zeit ohne Einwirkung auf sich lassen, wenn er nicht, ein Eingekapselter, sich ganz in Anschauungen der Vergangenheit vergräbt. Maukes melodische Erfindung ist eine durchaus selbständige und fesselnde. Abgeklärtheit ist nicht ihr vorspringendes Zeichen. Wo sein Empfinden in ruhigen Bahnen gleitet, da verrät seine Melodik wohl einen Zug der Schwäche, da versagt der sonst so üppig fließende Strom, tritt eine gewisse unfreie Klangseligkeit ein, die seltsam zu dem sonstigen Wesen des Künstlers kontrastiert. Doch handelt es sich dabei stets um rasch vorübergehende Erscheinungen. Wo aber Mauke sein heißes Empfinden leitet, da ist die Welt, in der er sich wohl fühlt, wo er das Große, Gewaltige in Töne fassen kann, da ist er zuhause. So gibt es in diesem neuen Werke seiner Hand wohl nur eine einzige Stelle, die am Ganzen gemessen etwas schwach erscheint, eine schmachtende Melodie in Des dur. — Auch in rhythmischer Hinsicht ist die Partitur reich und harmonisch bietet sie eine Fülle des Wechselnden, Anregenden und Reizvollen, das voni Einfachsten bis zum Bizarrsten reicht. Wer sorgsam prüft, wird die Oekonomie des Baues gerade in dieser Beziehung bewundern lernen. Es ist kaum ein Stoff denkbar, der eine sorgsamere Verteilung von Licht und Schatten verlangen könnte. Je seine Partitur zu überladen, ist Mauke nicht in den Sinn gekommen. Er hält mit seinen Mitteln Maß, wo es nötig ist, um sie im gegebenen Augenblicke in überwältigender Fülle zu verwenden. Nicht um zu prunken, nicht um des bloßen Scheines willen. Auch die Orchestrierung des klanglich meisterhaft eingekleideten Werkes ist aus den Bedürfnissen des Stoffes herausgewachsen, wie seine Harmonik und seine gewaltige Polyphonie mit den bedeutsamen Umbildungen und Verschmelzungen der Themen und Motive. Maukes Orchester, das das große der Gegenwart ist, erhält durch Klavier und Xylophon seine besonderen Farbbeimischungen, bietet aber auch außerdem manche ebenso neue und kühne wie packende Zusammenstellungen von Instrumentengruppen. Seltsame Klangfarben und absonderliche harmonische Kombinationen waren hier geboten, um jenes mystisch-phantastische Zwischenreich, das Leben und Tod trennt und doch auch verbindet, darzustellen: fahles Klanglicht über die grausen Erscheinungen auszugießen, bleiches Entsetzen zu malen, dem Ausdrucke des Todes wechselnde Gestalt, unerbittlich strenge, feierlich erhabene, dämonisch wilde und zuletzt versöhnend milde Züge zu leihen. Da waren unausgesetzte Zugeständnisse an den vornehmlich grammatikalisch geschulten Durchschnittsgeschmack nicht angebracht. Wer aber mit den Ohren des Künstlers zu hören versteht, wird, mag auch vielleicht sein Auge ihm allerlei Uebles beim Lesen des Werkes vorgegaukelt haben, erstaunt sein, wenn er auch die kühnsten Kombinationen, bei aller charakteristischen Schärfe und Bestimmtheit des Klanges, wohl kaum je mit der Bezeichnung von Kakophonien wird bedenken können. Darin zeugt sich die innere Ueberzeugungkraft des Werkes vielleicht am schlagendsten. Mauke hat durch seine Musik die ethische Seite des Stoffes, von der ich oben sprach, in ihrer ganzen Bedeutung erfaßt und, soweit ihm der Gang seiner dichterischen Vorlage es gestattete, erfüllt: Nicht ohne tiefe Bewegung wird der Hörer die zu wundersam befreienden Klängen aufblühende Musik beim Tode des Mädchens vernehmen Technische Einzelheiten ließen sich nur mit Begleitung von Notenbeispielen geben. Zu ihnen reicht der zur Verfügung stehende Raum leider nicht aus. Möge der Leser nach dem Klavierauszuge des Werkes greifen, der soeben im Verlage der *Universal-Edition* in Wien herausgekommen ist. Genauestes Sichversenken in die Arbeit ist vor ihrem Hören dringend geboten.

Die Aufführung in Karlsruhe war des höchsten Lobes wert. Voran stand der nimmer rastende Meister *Cortolezis* mit seinem prächtigen Orchester, denen in mühevoller und treuer Arbeit volle Meisterung der Schwierigkeiten der Partitur gelang. Der bewegliche *Esseck* gab dem weißen Pierrot tief ergreifenden Ausdruck, *Eleonore Dröscher*, die Darstellerin Kolombines, entsprach vornehmlich in der äußeren Erscheinung nicht ganz dem wünschenswerten Bilde des todgeweihten Mädchens, *Schindler* als Tod bot eine in ihrer genial erfaßten Phantastik gewaltige Leistung und *Müller* war dem lustigen Vagabunden mit seiner burlesken Derbheit, die aber die nötige Grenze wahrte, ein vorzüglicher Vertreter. Die ganze Aufführung trug die richtige Prägung insofern, als es gelang, ihr jeglichen Zug von choreographischer Aeußerlichkeitswirkung vorzuenthalten. Nur in Hinsicht der Beleuchtungstechnik blieben einige Wünsche unerfüllt.

Prof. Dr. W. Nagel.

Wolfgang Riedel: „Das Lösegeld“.

Heitere Volksoper.

(Uraufführung am Hoftheater in Stuttgart am 9. Mai.)



Nach einer kleinen Erzählung Roseggers hat sich *Riedel*, der bis zu seiner Uebersiedelung nach Stuttgart in Erfurt tätig war, den Text seines Werkes selbst geschrieben. Das naiv heitere Buch kann zwar auf literarischen Wert keinen Anspruch erheben, ist aber, von einzelnen Längen abgesehen, geschickt aufgebaut und bietet in guten Versen allerlei Erfreuliches. Riedel wird bei wachsender Bekanntschaft mit der Bühne wohl noch lernen, die Handlung einer Oper straffer zu fassen und Entgleisungen im sprachlichen Ausdrucke zu meiden. Die Geschichte spielt in der Zeit des untergehenden Rittertumes, als die Städte emporwuchsen und für die adligen Schnapphähne auf der Landstraße kein Raum mehr war. Ihrer einer, Herr Botwin, hat einen armen Bauern Baldegund aufgegriffen und will ihn nur gegen schweres Lösegeld seinem Weibe zurückgeben. Die Arme aber kann die geforderte große Summe nicht zusammenbetteln und so wäre wohl das Schicksal des Bauern besiegelt gewesen, hätte sich nicht der Spielmann Diethelm gefunden, der willens ist, seine Hilfe zu leihen. Es macht ihm nichts aus, daß der Bursch selber zunächst noch nicht recht weiß, was er zu tun gedenkt, um sein Ziel zu erreichen. Wenn er nur erst einmal den alten weinfrohen Raufbold zu Gesicht bekommen hat, dann wird ihm schon etwas einfallen. Aber was ihm dann, als er an diesem ersten Ziele angelangt ist, in den Sinn kommt, ist nicht gerade geeignet, ihm zu nützen; die Ritter vom Stegreif lachen seiner und er hätte wohl gar Bekanntschaft mit dem nächsten Baumaste gemacht, wären nicht just in diesem Augenblicke drunten im Tale Krämer vorbeigezogen. Die sind natürlich den alten ehrlichen Raubrittern mit ihren Schätzen lieber als der windige Geselle, der außer seiner Flöte nichts besitzt, kurz, sie lassen ab von ihm und gehen auf den neuen Raub aus. Da sitzt Diethelm nun und denkt daran, daß ihm von Nixen und Elfen als Helfern der Menschen in ihren Nöten schon so viel erzählt worden ist. Ob sich wohl so ein Nixlein finden lassen wird? Und natürlich ist eines da, und zaubern kann es auch, das Ding, Herrn Botwins holdseliges Töchterlein Jugunde. Aber es selbst wird auch verzaubert wie der Bursch und nicht lange geht es, da laufen, in heißer Liebe entbrannt, Diethelm und Jugunde davon. Jetzt sollen nach dem Willen der Bewohner des Städtleins Glockhausen, in dessen Nähe die Dinge sich abspielen, die beiden, Bauer und Mägdlein, gegeneinander ausgetauscht werden. Aber der alte Botwin besteht auf seinem Gelde. Doch kann er toben, so stark und so viel wie er will: die Glockhäuser und Diethelm haben die stärkeren Trümpfe in der Hand. Sie haben den Kaiser um Hilfe angegangen und die kommt denn auch zu rechter Zeit: dem alten Saufaus wird sein Raubnest verbrannt und so kann er nicht mehr zu seinem früheren Leben zurück und muß froh sein, die Tochter ihrem Spielmanne zu geben, der nun wohlbestallter Stadtpfeifer von Glockhausen wird.

Wie das Buch enthält auch die Musik Riedels keinerlei Aufregungen. Seine Begabung für gute, den volkstümlichen Ausdruck streifende und oft treffend erfassende Melodik ist unleugbar. Wohl vermeidet seine melodische Linienführung meist das Banale, neigt aber doch öfter zu einer weichlichen Sentimentalität hin, wie sie der Operette allzuviel zur Gewohnheit geworden ist. Und so ist nicht zu übersehen, daß Riedel nicht ganz verstanden hat, die zwischen Oper und Operette laufende Grenzlinie zu wahren. Das zeigt sich auch in seiner Vorliebe für den Tanzrhythmus: an Walzern und Ländlern gibt es eine erkleckliche Anzahl in der Partitur. Immerhin sind sie und die eingestreuten Lieder das Beste des Werkes. Für die sie verbindenden Zwischenglieder, in denen sich das die Handlung Fortspinnende findet, also für das nach dem eigentlichen Begriffe des Wortes Dramatische, geht Riedel wenigstens hier noch der volle Sinn ab. Da die Oper schon vor einigen Jahren entstanden sein soll, so läßt sie keinen Rückschluß auf das zu, was der Komponist heute zu leisten imstande ist. In rhythmischer und harmonischer Beziehung bietet das Werk ebensowenig Neues wie in seiner Instrumentation: es genüge, zu sagen, daß der Gegenstand ja auch einen Aufwand außergewöhnlicher Mittel nicht gerechtfertigt haben würde. Mit dem großen Erfolge, den die Arbeit in Stuttgart gefunden hat, darf der Komponist mehr als zufrieden sein. Er möge darin nichts anderes sehen wie den Ansporn, weiter zu schaffen, an sich selbst sorgsame Kritik zu üben, beim nächsten Male die volle Einheit des Stiles zu wahren, scharf zwischen Operette und Oper zu scheiden und die Gestalten seiner Phantasie nicht nur obenhin zu schildern, sondern den Versuch zu machen, sie im Kernpunkte ihres Wesens zu treffen und durch seine Musik zu charakterisieren. Da fehlt in diesem Erstlingswerke noch allerlei.

Die Aufführung in Stuttgart war im ganzen vortrefflich. Insbesondere feierte *K. Aagard-Oestvigs* Kunst in der Rolle Diethelms wieder einmal Triumphe. Die szenische Leitung gab dem neuen Opernspielleiter der Oper, Dr. *Hörth*, Gelegenheit zu einer ersten Probe seines Könnens. Was er unter Hilfe der großenteils glänzenden dekorativen Ausstattung der Bühnenbilder an Leben und frischer, ungezwungener Bewegung in das harmlose Spiel brachte, gibt uns Hoffnung auf weitere vortreffliche Leistungen. **W. Nagel.**

Zur Geschichte der Wandeldekoration.

Von Dr. ARTHUR KIESSLING.



Die „szenische Dramaturgie“, wie Wagner sie nennt, stellt ein bedeutsames Kapitel der Dramaturgie dar, deren Geschichte noch geschrieben werden muß. Noch heute wird ihr künstlerischer Wert mit dem Hinweis auf das Maschinell-Technische vielfach angezweifelt, sie selbst öfters als notwendiges Uebel bezeichnet, nur geeignet zur Anregung und Unterstützung des menschlichen Illusionsbedürfnisses. Auch auf diesem Gebiete ist Wagner ein Neuerer und Reformator. Im Schaffen an seinem Kunstwerk sah er immer mehr die hervorragende Bedeutung der technischen und szenischen Kräfte für das Leben und den Bau des Dramas, und die szenische Dramaturgie gewann für ihn eine selbständige Stellung im Rahmen der dramatischen Kunst, untergeordnet allein dem dramatischen Grundgedanken des schaffenden Künstlers. Zu diesen Anschauungen trug nicht zum wenigsten seine Freundschaft zu dem bedeutendsten Schöpfer auf diesem Gebiete bei, dem Maschinendirektor Brandt, „jenem energischen als einsichtigen und erfinderischen Manne“, den Wagner beim Rückblick auf die Bühnenfestspiele des Jahres 1876 als die Hauptstütze bei der Durchführung seines ganzen Planes bezeichnete und dem der bei den Vorbereitungen des „Parsifal“ in Palermo weilende Meister schrieb: „Ich fühle mich in Ihnen für alles, alles sicher!“ —

Jahrelang sind beide Männer nebeneinander hergegangen, jeder einzeln für sich beschäftigt mit der Frage der Wandeldekoration, bis sie endlich sich in gemeinsamer Arbeit zusammenfanden in der Gestaltung des Bühnenweihspieles. Artur Seidl hat in seinem trefflichen Aufsatz über „Wagners Bühnengenie“ gezeigt, wie sich bei Wagner der Gedanke eines Ersatzes der Zwischenaktsvorhänge von „Siegfrieds Tod“ an entwickelte bis zu der berühmten, Aufsehen erregenden Wandeldekoration im „Parsifal“. Auch Brandt hatte sich schon lange mit der technischen Frage einer Wandeldekoration befaßt, ehe sie in Bayreuth zur Ausführung kam und davon soll jetzt kurz die Rede sein.

Für Sonntag, den 23. April 1865, kündigte der Theaterzettel des Darmstädter Hoftheaters an: „Zum ersten Male: Lara. Romantische Oper in 3 Akten. Nach dem Französischen des E. Cormon und A. Carré von E. Pasqué. Musik von A. Maillart. Im dritten Akt große Szene mit Ballet: ‚Das Leben ein Traum.‘ Neue Dekorationen, Maschinerien und Costüme.“ Vollkommen richtig hob der damalige Rezensent der „Neuen hessischen Volksblätter“ in Darmstadt die Minderwertigkeit und die Schwächen des Stückes hervor. Der Text bietet ein altes, bekanntes Motiv: Lara, ein Fürstensohn, der das Schloß seiner Väter verlassen hat, Seeräuber wird und ein Sarazenenmädchen liebgewinnt, entbrennt bei der Rückkehr in seine Heimat in neuer Liebe zu seiner früheren Geliebten. Soweit das alte Librettoschema. Nun aber setzt im dritten Akt eine interessante und nicht ganz gewöhnliche Lösung des Konfliktes ein.

In tiefem Schlafe liegt Lara auf einem Ruhebett. Die Szene wandelt sich. Im Traume sieht sich Lara zurückversetzt in sein altes Seeräuberleben in die felsigen Küsten Arabiens, wo er mit seinen Genossen das wilde Leben genießt. Plötzlich naht der Feind; es kommt zum Kampf. Lara wird schwer verwundet und nur durch die treue Pflege seiner arabischen Geliebten vom Tode gerettet. Wieder verwandelt sich die Szene. Lara, aus dem wüsten Traum erwacht, springt von seinem Lager, ein Gefühl der Dankbarkeit zu seiner früheren Geliebten erfaßt ihn usw. —

Und nun ist das Interessante, daß hier, wo der Musikdramatiker in seinem eigentlichen Elemente gewesen wäre, dieser vollkommen versagt, und an seine Stelle trat bei der Aufführung — der Maschinenmeister. Mit dem Blick des Künstlers und Dramatikers hatte Brandt, denn er war der technische Leiter dieser Vorstellung, die dramatische Absicht des Textdichters erkannt. Eine gewöhnliche zweimalige Verwandlung der Szene schien ihm zur Erreichung der dramatischen Wirkung nicht angepaßt, und so schuf er die wandernde Landschaft. Wenn man vielleicht auch damals die tiefere

Absicht Brandts nicht ganz erkannte, die Wirkung war vorhanden. Der Rezensent berichtet uns: „Die Ausstattung der Oper war brillant, die Maschinerie hat in den wandernden Dekorationen des Traumes wieder ein Musterwerk geliefert, durch das sich Brandt mit neuen Lorbeeren bedeckt."

Das Wichtige ist also: wir haben in dieser Aufführung die Urform der Wandeldekoration in technischer Hinsicht. Das war am 23. April 1865. In den Jahren 1869 und 1870 richtete Brandt am Hoftheater in München „Rheingold" und „Walküre" ein und trat damals in direkte Beziehungen zu Wagner. 1872—76 besorgte er in Bayreuth die technischen Einrichtungen des „Ringes" und war dann mit dem „Parsifal" beschäftigt. Leider war es dem hervorragenden Künstler und tüchtigen Helfer am Bayreuther Werk nicht mehr vergönnt, die Früchte seiner letzten Tätigkeit zu sehen, er starb bereits am 27. Dezember 1881. Einen Monat vorher aber durfte er noch vor König Ludwig in einem Raum neben dem Thronsaal der Kgl. Residenz zu München die Modelle der Dekorationen und Maschinen des „Parsifal" vorführen, die Frucht seiner langjährigen Beschäftigung mit dem technischen Problem der Wandeldekoration. Die weiteren Schicksale der Wandeldekoration sind bekannt genug. Wie Fritz Brandt an die Stelle seines verstorbenen Vaters tritt, wie bei der Hauptprobe und der ersten Aufführung sich Schwierigkeiten ergeben und wie diese dann beseitigt werden, das hat uns Glasenapp in seiner Wagner-Biographie ausführlich geschildert.



Aachen. Unter Leitung des städtischen Musikdirektors *Fritz Busch* fanden vier städtische Chorkonzerte unter Mitwirkung des städtischen Gesangvereins und vier Symphoniekonzerte statt. Aufgeführt wurden in diesen Konzerten zum ersten Male: Regers Chorwerke „Der Einsiedler" und „Requiem", sowie die „Mozart-Variation", Suite „Frühlingsbilder" von Strässer, Symphonie h moll von Adolf Busch (Uraufführung), Klavierkonzert von Weißmann u. a. m. Von bekannten Werken hörte man Bachs Matthäuspassion, Nänie von Brahms, Jahreszeiten von Haydn; Symphonien von Beethoven, Brahms, Mozart, Haydn, Berlioz usw. Außerdem fanden vier Kammermusikabende statt, in denen außer einheimischen Kräften das Wendling-Quartett und die Leipziger (letztere mit Schönbergs Sextett „Verklärte Nacht") mitwirkten, und eine Reihe von Volkssymphoniekonzerten.

*

Altona. Die hier immer maßgebenden, unser Konzertleben allzusehr an die Wand drückenden Umstände sind bereits im vorjährigen Bericht dargelegt. Um so erfreulicher ist die Tatsache, daß trotz der gerade in diesem Winter aufgetretenen, durch die allgemeine wirtschaftliche Lage bedingten Schwierigkeiten auch hier im Gegensatz zu den vergangenen Kriegswintern sich bereits wieder tatkräftige Ansätze zur Rückkehr auf den Friedensstandpunkt bemerkbar machen. Am meisten anteilig an diesen Verdiensten erwies sich wieder der unserem Musikleben so wertvolle, allem Aeußerlichen abholde und gerade deswegen schätzenswerte Prof. *Felix Woyrsch*, der mit unserer Singakademie und dem Orchester des Vereins hamburgischer Musikfreunde — leider nur zwei — Städtische Volkskonzerte gab. Haydns B dur- und Beethovens IV. Symphonie gelangten hier neben der Cäcilien-Ode Händels und der C dur-Messe Beethovens zu vollendeter Wiedergabe, dank der Hingabe aller Beteiligten und namentlich auch der Solisten, unter denen unsere heimische Frau *Neugebauer-Ravoth* mit dem ganzen Einsatz ihrer ausgezeichnet schönen Stimmmittel (in Händels Ode) und das Hamburger Künstlerpaar *Hell-Achilles* in der Messe besonders erwähnt sein mögen. — Auch der Lehrergesangverein wartete mit 2 Konzerten auf, deren erstes allerdings als Volkskonzert eine Wiederholung fand; unter Prof. *Spengels* Leitung erklangen, da die Sängerzahl aus naheliegenden Gründen stark zurückgegangen ist, meist kleine Chorlieder; als Solisten erwarben sich einerseits die K. und K. Hofopernsängerin Frau *Anni Schaik-Pardo*, ein Altonaer Kind, mit Schubert-, Schumann- und Strauß-Liedern, andererseits Kammermusiker *Kruse* unter Spengels feinsinniger pianistischer Begleitung mit Brahms' Cello-Klaviersonate in F dur stürmischen Beifall. — In das Gebiet der Kammermusik führten an zwei volkstümlichen Abenden die Herren *Gesterkamp* und Genossen, die sich dankenswerterweise einiger weniger oft berücksichtigten Stücke der Kammerkunst angenommen hatten. Daß neben Schuberts musikschwelgenden Oktett auch Mozarts zu wenig einheitliches Klarinettenquintett stark zu fesseln vermochte, verdankte es der ausgezeichneten Wiedergabe durch das vortreffliche Ensemble, das sich auch mit Beethovens Septett glänzend abfand und mit Mozarts Divertimento I, darin namentlich dem bekannten Menuett, wahrhaftes Entzücken erregte. Mit einem stark patriotischen Programm wartete die Liedertafel anläßlich ihres 75jährigen Bestehens auf, doch wußte Herr *Einar Hansen* aus Hamburg mit Mendelssohns Violinkonzert und einigen Solostücken für gefällige Abwechselung zu sorgen. Herrn Hansens Individualität kommt dieses Konzert, namentlich im Mittelsatz, außerordentlich entgegen; dagegen bewegt sich die junge hiesige Geigerin *Emma Baum*, die sich als vortreffliche Vertreterin ihres Instruments vorstellte, anscheinend auf anderem Gebiet. Doch dürften ihr, so gut sie sich technisch und musikalisch mit Brahms' A dur-Sonate und den Beethoven-Romanzen abfand, die höchsten Gebiete ihrer Kunst einstweilen noch verschlossen sein, trotz einer gewissen Rassigkeit, mit der sie einige ungarische Brahms-Tänze und das technisch anspruchsvolle Präludium-Allegro von Pugnani-Kreisler herausbrachte. Immerhin bemerkenswert ist der überraschend große Ton, dem aber noch, teils wohl infolge der etwas herben Klangfarbe des Instruments, die bestechende Süße fehlte, mit der beispielsweise Eva Bernsteins kultiviertes Spiel besticht. *Anni Militzer* steuerte mit ihrem klangvollen Alt einige Schubert- und Brahms-Lieder bei. Bemerkenswert infolge seiner hochwertigen musikalischen Darbietungen mag auch ein Wohltätigkeitsabend großen Stils sein, in dessen Dienst sowohl Kammermusiker Kruse mit einer A dur-Sonate von Boccherini seine Kunst wie Prof. Woyrsch sein vortreffliches Orgelspiel (dorische Toccata aus dem Jahre 1693 von Speth) und *Theodor Lattermann* seinen Gesang gestellt hatte, während *Ottilie Metzgers* strahlender Alt das Ganze in Wagner-Liedern und einer Prophet-Arie krönte. Eine besonders begrüßenswerte Einrichtung sind die — ganz gut als kleine Konzerte anzusprechenden — musikalischen Abendunterhaltungen im Hörsaal des Museums, denen man im Interesse der musikalischen Erziehung des Volkes nur wünschen kann, daß sie trotz aller Schwierigkeiten der gegenwärtigen Zeit durchhalten mögen. Wenn auch nicht anzunehmen ist, daß sich aus ihnen mit der Zeit etwas Aehnliches entwickeln wird wie ihre berühmten Namensgenossen in Frankfurt, so beweist doch das rege Interesse eines teils zwar musikalisch noch bildungsbedürftigen Publikums ihre Lebensfähigkeit. Den schon genannten Hamburger Künstlern Robert Hell und Frieda Hell-Achilles fiel hier für ihre ansprechenden Lied- und Duettvorträge naturgemäß der größere Teil des Beifalls zu, während die kultivierten Klaviervorträge von Frau *Edith Weiß-Mann* sich einstweilen noch als weniger günstiger Boden erwiesen, dem Verständnis des Publikums eine Brücke zu bauen. Was uns unsere Bühne mit dem Opernensemble des dem unsern verbündeten Hamburger Stadttheaters an Opern zugedacht hatte, hielt sich wie immer auf dem hier ortsüblichen Niveau der kleinen Spieloper, wie Waffenschmied, Barbier von Sevilla, Mignon, Rigoletto und Traviata, — und zwar in nicht immer erstklassiger Besetzung; doch sind diese Opernvorstellungen auch eigentlich nichts weiter als ein Entgegenkommen den Abonnenten gegenüber. Für alle andern musikalischen Bedürfnisse wird hier immer das Musikleben Hamburgs maßgebend sein, das uns bei der unmittelbaren Nachbarschaft unumschränkt zugute kommt. *Bertha Witt.*

*

Danzig. Auch in diesem Frühjahr hat der Altmeister der deutschen Pianisten und Musikschriftsteller, Prof. Dr. *Karl Fuchs*, seine noch immer bewunderungswürdige Kunst in den Dienst der Kriegshilfe gestellt. Nachdem er in den westpreußischen Städten Elbing und Konitz etliche seiner künstlerisch bedeutsamen Komponistenabende veranstaltet hatte, gab er in Danzig je einen Brahms-, Mozart- und Chopin-Abend. Prof. Fuchs spielte trotz seinem Silberhaar mit jugendlicher Frische und erstaunlicher Gedächtniskraft jedesmal ein so ansehnliches Programm, worin er die Eigenart jedes der genannten Komponisten zu erschöpfendem Ausdruck brachte, daß man aus der Bewunderung nicht herauskam. Bekannt ist, daß Prof. Fuchs vor seinen Vorträgen gedruckte Erläuterungen herausgibt, die in poesievoller und geistreicher Weise in das Werk des betreffenden Komponisten einführen. Diese Abende sind eine Großtat auf künstlerischem Gebiet und von hohem erzieherischem Wert. Hoffentlich kann Prof. Fuchs sie im nächsten Winter und im Zeichen des Friedens mit unverminderter Kraft fortsetzen. *W. D.*

*

Dessau. In der Aida-Vorstellung am 4. Februar sang *Marcella Sollfrank-Röseler* erstmalig die Titelpartie mit bedeutsamem Erfolge. Als Amneris betrat *Grete Rautenberg* zum ersten Male die Bühne. Die junge Anfängerin fand sich gesanglich mit ihrer Aufgabe derart zufriedenstellend ab, daß sie von nächster Spielzeit ab für die hiesige Hofoper verpflichtet wurde. Der Kohlennot wegen mußte das Hoftheater in den Tagen vom 5.—17. Februar geschlossen bleiben. Am 18. Februar stand der „Fliegende Holländer" zuerst wieder auf dem Spielplan. Da das Fach der hochdramatischen Sängerin mit Ablauf der dieswinterlichen Spielzeit frei wurde, sah man in den letzten Theatermonaten mehrere Bewerberinnen. *Betty*

Schubert (Berlin) sang die Senta und später die Siegfrieds-Brünnhilde, *Hermine Rabl* (Mannheim) gastierte als Elisabeth im „Tannhäuser" und *Marie Fiedler-Ranzenberg* (Magdeburg) als Walküren-Brünnhilde und dann noch als Fidelio. Die Gastspiele der letztgenannten Künstlerin hatten den erhofften Erfolg. Als Nuri in „Tiefland" und Agnes in „Der arme Heinrich" bot *Marie Boekh* ganz treffliche Leistungen. Der 28. Februar brachte als Uraufführung „Das deutsche Volkslied", ein Liederspiel, dessen Idee von Fritz Seelmann stammt. Gustav Portheil verfaßte zu den einzelnen Bildern in schlichter Art die Prologe und Gerhard Preitz schrieb zu dem Ganzen eine künstlerisch vornehm gearbeitete, ansprechende Musik. Der Erfolg des Werkes lag lediglich in der Kraft des deutschen Volksliedes bedingt. Künstlerisches Bedenken erweckte die Verquickung zwischen Lied und Szene, die nur zu oft ziemlich gewaltsam hergestellt zu werden vermochte. Als Jung-Siegfried sahen wir am 2. März *Richard Schubert* (Wiesbaden), der in köstlicher Frische und Lebendigkeit, fast möchte man sagen, einen neuen Typ dieses helläugigen Waldknaben schuf. Noch immer bewährt das Bartsch-Bertésche „Dreimäderlhaus" seine starke Anziehungskraft auf die große Menge. Darum war es geschäftsklug, das Werk am 4. März gelegentlich des Nationaltages der deutschen Bühnen für die 6. Kriegsanleihe auf den Spielplan zu setzen. Den Charakter einer Festvorstellung erhielt die Meistersinger-Aufführung am 11. März. Einen eigenen Reiz entfaltete *Hermine Bosetti* (München) als Evchen. Neben ihr seien der Hans Sachs *Werner Engels*, der feincharakteristische Beckmesser *Ernst Ottos*, der treffliche Kothner *Ernst Possonys* (Leipzig), der Stolzing *Leonor Engelhards* und der David *Hanns Nietans* besonders namhaft gemacht. Der 8. April brachte uns die Erstaufführung der „Ariadne auf Naxos" in der neuen Bearbeitung. In dem neuen, stark verkleinerten Rahmen wirkt das Gesamtbild sicher um vieles günstiger als früher. Ob mit der neuen Fassung allerdings so sehr viel gewonnen ist, steht dahin. In erster Linie erfreute man sich auch diesmal wieder an dem musikalischen Schönheitsreichtum, den Richard Strauß geradezu verschwenderisch über das Werk ausgestreut hat. In der letzten Hälfte der Spielzeit fesselte noch eine ganze Reihe von Gastspielen. Es erschienen *Wolfgang Kanzow* (Kassel) als Radames, *Hans Rudolf Waldburg* (Krefeld) als Tannhäuser, *Hans Batheux* und *Franz Schwarz*, beide aus Magdeburg, als Fenton bezw. Falstaff, *Walter Favre* (Wiesbaden) als José, *Veronika Engel* (Agram) als Carmen, *Dina Mahlendorf* (Halle) als Martha in „Tiefland" und Ariadne, *Berta Morena* (München) als Isolde und *Franz Kronen* (Hannover) als Kurwenal. Neu einstudiert gingen Mozarts „Bastien und Bastienne" und Humperdincks „Hänsel und Gretel" in Szene, in welch letzterem sich Marie Boekh als Gretel von herzerquickender Naturfrische erwies. Am 30. April wurde die Hofoper mit den „Meistersingern" — *Elly Gladitsch* (Leipzig) sang das Evchen — geschlossen. — In den letzten fünf Abonnementskonzerten der Hofkapelle kamen unter *Mikoreys* genialer Führung an Orchesterwerken zu gediegenem Vortrag: „Orpheus und Hungaria" von Liszt, II. und III. Symphonie von Beethoven, e moll-Symphonie (Aus der Neuen Welt) von Dvorak, Es dur-Symphonie („Rheinische") von Schumann, Bachs II. Brandenburgisches Konzert, die IV. Symphonie Bruckners („Romantische"), als Neuheit Max Regers Serenade G dur op. 95 und Wagners Vorspiel und Karfreitagszauber aus „Parsifal". Als Solisten waren für diese Konzerte gewonnen worden *Xaver Scharwenka*-Berlin (eigenes b moll-Klavierkonzert und Werke von Liszt), Hermine Bosetti-München (Arie von Händel „Il Pensiero" und Lieder von Wolf), *Frieda Kwast-Hodapp*-Berlin (Beethovens III. Klavierkonzert und Paganini-Variationen von Brahms) und *Marie Möhl-Knabl*-München (Arie aus Händels „Judas Makkabäus" und Reger-Lieder). Die letzten beiden Kammermusikabende der Herren Mikorey, *Otto, Fischer, Weise, Matthiae* boten in abgeklärter Wiedergabe Regers entzückend reizvolles Trio für Flöte, Violine und Viola op. 77 a, Klavierquintett op. 16 von Hermann Götz, a moll-Streichquartett op. 26 von Schubert und Klavierquintett op. 44 von Schumann. Als Sängerinnen hörten wir an den beiden Abenden *Else Zeidler* und *Angelika Rummel* (Berlin). Als feingeistige, temperamentvolle Pianistin erwies sich *Carola Lorey-Mikorey* in einem eigenen Konzert mit Werken von Liszt und Chopin. An demselben Abend lernten wir in *Alfred Wittenberg* (Berlin) einen ausgezeichneten Geiger kennen, der vor allem Bachs d moll-Sonate für Violine allein ganz meisterhaft spielte. Zum Schluß sei noch eines Konzerts rühmliche Erwähnung getan, das Franz Mikorey mit der Hofkapelle am 13. April zum Besten des Unterstützungsfonds für die Hinterbliebenen gefallener Unteroffiziere und Mannschaften des Anh. Inf.-Reg. Nr. 93 veranstaltete und das durch die Mitwirkung von *Ottilie Metzger-Lattermann* (Hamburg), *Robert Hutt* (Frankfurt a. M.), *Theodor Lattermann* (Hamburg) und *Gustav Havemann* (Dresden) noch besondere künstlerische Bedeutsamkeit erhielt.

Ernst Hamann.

Frankfurt a. M. Die alljährliche Steigerung des Konzertlebens in den Monaten März und April blieb auch dieses Mal nicht aus. Aus der großen Zahl von Klavierabenden seien vor allem die *Eugen d'Alberts* und *Edwin Fischers* hervorgehoben, für deren hohen Wert die Namen der Künstler bürgen. Auch *Lonie Eppstein*, die begabte Berliner Friedberg-Schülerin, fesselte (besonders mit Regers Bach-Variationen) eine zahlreiche Zuhörerschaft. Liederabende gab es eine Menge. Glücklich, wer nicht als Kritiker genötigt war, sie alle zu besuchen, denn einem solchen wenig beneidenswerten Musiker muß sich immer wieder der Gedanke an eine künstlerische Prüfungskommission aufdrängen, die über Befähigung zur Zulassung an die Oeffentlichkeit zu bestimmen hat. Die Reihe der genußreichen Konzerte dieser Gattung eröffnete das Ehepaar *Forchhammer*. Der hier von seiner Tätigkeit als Heldentenor beliebte Sänger bot in einem „Nordischen Volksliederabend" von ihm selbst bearbeitete Gesänge und Duette aus seiner Heimat, die durch ihre interessante, altertümliche Harmonik und durch die geschmackvolle Vortragsweise des Künstlerpaares große Begeisterung erweckten. *Hans Pfitzner* führte uns mit Frau *M. Lauprecht-Lammen* u. a. seine neuen Lieder op. 26 vor, die uns in der Ansicht bestärken, daß die Lyrik dem Künstler wesenseigner sei als das Gebiet der Oper. *Lula Mysz-Gmeiner*, trefflich von Dr. *Rottenberg* begleitet, gab in ihrem diesjährigen Abend außer den „Mädchenliedern" von Brahms selten gehörte Wolf-Lieder, was die Verehrer dieses Meisters, von dessen Lyrik nur etwa ein Drittel (vor allem die Mörike-Lieder) eingebürgert ist, besonders erfreute. Der greise Dresdener Heldenbariton *C. Perron* bewies mit Schuberts „Prometheus" und Brahms' „Magellone-Liedern" die Jugendfrische seines Organs und daß es einem technisch meisterhaft geschulten Bühnensänger (allerdings nur einem solchen) nicht unmöglich ist, mit dem besten Konzertsänger zu wetteifern. (Daß im allgemeinen die Bühnenkünstler, die sich um die Konzerterfolge drängen wie die Motten ums Licht, den Anforderungen dieser intimen Kunst nicht gewachsen sind, hatten wir leider oft Gelegenheit zu beobachten.) — *Alfred Höhns* zyklische Aufführung sämtlicher Beethoven-Klaviersonaten wurde abgelöst von einem ähnlichen Unternehmen der Herren *Ad. Rebner* (Violine) und Dr. Rottenberg (Klavier), die in 5 Morgenkonzerten sämtliche Violinsonaten von Mozart zu schöner Wiedergabe brachten. So anregend für den Musiker solche Uebersichten sind, so ist doch zu wünschen, daß solche Veranstaltungen nur Ausnahmen blieben, da eine weise Mischung der Stilarten dem weniger historisch interessierten Durchschnittszuhörer zuträglicher ist. Die an sich gute Absicht und die bewiesene Gründlichkeit mutet leicht philiströs an. — Der *Dessoffsche Frauenchor* feierte sein 10jähriges Bestehen mit einem an Neuheiten reichen Programm. *E. Lendvais* „Jungbrunnen" und *H. Gals* „Vom Bäumchen, das andere Blätter hat gewollt" kamen unter Frl. Dessoffs Leitung zu schöner Aufführung. Ein Bach-Kantatenabend des *Lehrergesangvereins* (Dirigent W. Reinhardt) bewies ein erfreuliches Wollen. Der *Rühlsche Gesangverein* brachte die „Missa Solemnis" von Beethoven, doch dies gehört in das Kapitel der Kriegsgreuel. Was die alljährliche Aufführung der „Matthäuspassion" am Karfreitag durch den *Cäcilienverein* betrifft, so läßt sich nur feststellen, daß dieselbe auf gleicher Höhe wie in den 10—15 Vorjahren war. Die Johannespassion und die h moll-Messe bekommen wir in Frankfurt aus Traditionsgründen nie zu hören. Die Gründung einer neuen Davidsbündlerloge wäre geraten. In den Konzerten der *Museumsgesellschaft* traten als Solisten Frau *I. Durigo* (Budapest) in Brahms' „Rhapsodie" und Frau *Schapira* (Wien) mit Tschaikowskys „Klavierkonzert" auf. Liszts „Faustsymphonie" und Beethovens „Eroica" waren Glanzleistungen *Willem Mengelbergs*. — Zu den schönsten Erlebnissen rechnen wir einen Trioabend der Herren *Davisson, Natterer* und *Hegar*, der uns an die Zeit des Bestehens des Rebner-Quartetts erinnerte und vor allem bedauern ließ, daß der treffliche Cellist Herr Hegar Frankfurt verlassen hat. — Die *Oper* erzielte reiche Kassenerfolge mit d'Alberts „Toten Augen" und dem „Dreimäderlhaus". Eine gelungene Neueinstudierung von Verdis Meisterwerk „Falstaff" ging eindruckslos an unseren Theaterabonnenten vorüber. Eine interessante Neuheit war Gustav Mraczeks Oper „Aebelö", Text von Amélie Nikisch. Das in Breslau uraufgeführte Werk erfuhr eine Umarbeitung und kam also neugestaltet hier erstmalig zur Aufführung. Der Text, nach Sophus Michaelis' Roman bearbeitet, zeigt alle Vorzüge und Mängel einer rechten Frauenarbeit. Poetisch gut erfundene Bilder, wie der Tanz von 6 Mädchen in der lieblichen Wildnis der waldigen Insel Aebelö, ein feierliches Ritterspiel am burgundischen Hof, eine schattenhafte Schlafwandelszene, das ist dichterisch gut entworfen. Die Menge der Stilblüten, wie: „Ich lag im Wald und dachte Grünes (!) nur" oder: „ich atmete deines Leibes süßen Aalbeerenduft" etc. werden vom Strom des Orchesters mitleidig überschwemmt und wecken nur beim Lesen des Buchs ein Lächeln. Daß aber die Handlung als solche undramatisch ist, wird man trotz einzelner guter Momente nicht übersehen können. Die Musik versucht den Ein-

fluß Debussys und Schreckers zu überwinden, ohne daß dies jedoch gelingt. Melodische Quartenfortschreitungen, ein entnervender Wechsel von $^{12}/_8$- und $^{9}/_8$-Takt, wankende Tonalität, kurz die Symptome der allgemein grassierenden Erfindungsparalyse machen sich auch hier bemerkbar. Auch die Elefantiasiserscheinungen der modernen Partitur sind vorhanden und so ist die laue Aufnahme, die dem mühevoll einstudierten Werk bereitet wurde, erklärlich, trotzdem einige Ansätze zu schärfer umrissener Erfindung hin und wieder die Aufmerksamkeit der Hörer fesseln konnten. Die Vertreter der Hauptrollen, Frau *Gentner-Fischer* und Herr *Wirl*, sowie am Dirigentenpult Dr. Ludw. Rottenberg, leisteten Menschenmögliches.

A. W.

*

Karlsruhe. Das Karlsruher Hoftheater scheint in letzter Zeit die Versuchsstation für Mozartsche Neubearbeitungen zu sein. Nachdem kürzlich erst der Idomeneus in der Lewickischen Fassung herauskam, erlebten wir jetzt die Zaide, unter der trefflichen Leitung *Cortolezis'*, in der Neubearbeitung des Karlsruher Redakteurs und Musikkritikers *Anton Rudolph*. Sie erstreckt sich ausgiebig auf den Text, den Aufbau der Handlung. Ziemlich selbständig ist der Schriftsteller dabei vorgegangen, hat vom Original und seinen späteren Bearbeitungen durch Gollmick und Hirschfeld nur Form und Stimmung benützt und hat da eine zwar etwas verwickelte aber dessenungeachtet natürlich fließende Handlung hineingedichtet. Musikalisch ist nichts verändert außer der den früheren Vorbildern gemäßen Weglassung zweier Arien und der Hinzufügung einer Ouvertüre und eines Schlußchores aus anderen Jugendwerken Mozarts. Trotzdem daß des Salzburger Meisters Musik allüberall erfrischend und wertvoll anmutet und trotz der weit vorteilhafteren Neubearbeitung wird die Zaide neben ihrer großen Schwester, der stofflich verwandten „Entführung", immer und immer wieder verblassen müssen. *Schw.*

*

Mannheim. Es nicht lediglich „anders", nein, es besser machen wollen, das war der Leitsatz für die neue *Zauberflöte*, mit deren Wiedergabe das Jubiläum der 300. Aufführung des Werkes am *Mannheimer Hoftheater* wahrhaft festlich begangen wurde. Das Hoftheater und sein Intendant, Dr. *Karl Hagemann*, waren geradezu verpflichtet, sich diesen Anlaß zu einer Mozart-Feier nicht entgehen zu lassen. Verpflichtet nicht nur auf Grund der Tradition der Bühne, mehr noch zu ihrer eigenen Rehabilitation — angesichts jener auffallenden Vernachlässigung, mit der man dem Meister in den letzten Jahren dortselbst begegnet war. Freilich nicht ohne das Verschulden des Publikums, dessen Gehörnerven, wie auch andernorts, fast nur noch auf „schweres Geschütz" reagieren zu wollen schienen. Was nun das Publikum anlangt, so hat die junge, bereits erfreulich rührige Mannheimer Ortsgruppe des Verbandes zur Förderung deutscher Theaterkultur, der in Städten wie Mannheim in allererster Linie die Publikumskultur dürfte zu fördern haben, an seiner Wiedergewinnung für Mozart — ein sicher nicht überflüssiges Beginnen — bedeutsam mitgeholfen. Intendant Dr. Hagemann sprach dort in einem volkstümlichen Vortrag über Mozart und Schikaneder, er entwickelte die Richtlinien für seine Neuinszenierung, und man war darauf vorbereitet, daß man etwas anderes als seither üblich würde zu erwarten haben. Daß in der Tat ein bedeutsamer Fortschritt, ein Gewinn für das Mozartsche Werk erzielt wurde, das bewies drei Tage später die Aufführung selbst. Und sie bewies dazu, daß es keine vage Forderung ist, von einem Operninszenator Regie und Inszenierung „aus dem Geiste der Musik" zu erheischen. Noch sind die Jahre der „historischen" Inszenierungen nicht überwunden. Assyrologen und Aegyptologen treiben ihr gelahrtes Spiel auf der Opernbühne. Auch für Dr. Hagemann, der sich auf einer Weltreise vielseitige Eindrücke gesammelt hat, wäre es ein Leichtes gewesen, das Land der Pharaonen, in dem man den „Schauplatz" der „Zauberflöte" bisher suchen durfte, in neuen Bühnenbildern widerzuspiegeln. Aber er fühlte den Zwiespalt und die Gefahr für Mozart, die darin liegen, wenn man neben der schlichten Weihe und der fröhlich-freimütigen, singspielhaften Naivität, aus deren Paarung die Partitur der „Zauberflöte" ihre ewigen Reize ausströmt, einen Regiepomp nach dem Muster der, bekanntlich unter ganz anderen und zwar historischen Voraussetzungen entstandenen und mit einer anderen Art von Musik erfüllten „Aida" und eine Inszenierpracht nach der Tradition der „großen" Unterhaltungsoper auftürmen wollte. Schon in dem Gefühl des Regisseurs für die Notwendigkeit, die Quotienten für Auge und Ohr, wenigstens versuchsweise, auf einen Generalnenner zu bringen, liegt der Fortschritt der Mannheimer „Zauberflöte" gegenüber der bisherigen Inszeniertradition, bei der sich Kapellmeister und Regisseur, Bild und Musik wenig umeinander zu kümmern pflegten. Hagemann sagte sich los von dieser Tradition, nicht ohne sich der Berechtigung hierfür auch aus der, bekanntlich kuriosen, Entstehungsgeschichte der „Zauberflöte" vergewissert und sich die tiefere Idee des von der Zauberoper zum ethisch bedeutsamen Schauspiel abgeänderten Werkes vergegenwärtigt zu haben, die Mozarts Lied „der Weihe Preis" gab. Weder Schikaneders späterhin immer mehr krankhaft gesteigerte Ausstattungsgelüste, noch seine Textworte, und wenn sie noch so oft Isis und Osiris apostrophieren, sind das Wesentliche an der „Zauberflöte", sondern das durch Mozart geadelte Dramatisch-Inhaltliche ihrer Szenenfolge, in der, einem Pärchen naiver Triebmenschlein (Papageno und Papagena) gegenübergestellt, ein Höhenmensch (Tamino), gestärkt durch seine Ideale (Pamina), durch Standhaftigkeit den Weg zum Weisheitstempel des wahren Menschentums findet. So gab sich für Hagemann als der gesuchte Generalnenner der von ihm als „Märchen-Mysterium" benannte Inszenierstil, der „zeitlos und unwirklich" auf der Basis der Schikanederschen Szenenfolge und des, von Extempores gereinigten, gekürzten und eingedeutschten Schikanederschen Dialoges befolgt wurde. Seine Regieführung war einesteils bemüht, alles die Grundidee in ihrer Expansionsmöglichkeit Hemmende und Ablenkende zu unterdrücken. So fiel der „Tierpark" Sarastros fort, und dieser selbst erschien, was sehr nachahmenswert sein dürfte, nicht mehr mit dem traditionellen schwarzen Zaubererbart — er war in der Urfassung natürlich als der böse Zauberer gedacht —, den er schon nicht mehr verdiente, als Mozart die Komposition seiner Szenen (unter den inzwischen veränderten Gesichtspunkten) in Angriff nahm. Das Publikum fühlt jetzt nun auch durch das Auge, was die Musik ihm sagen will, daß nämlich Pamina zu diesem Manne Vertrauen haben kann. Das nur nebenbei. Andererseits betonte Hagemann, als für das Werk und seine Struktur charakteristisch, gerade die Mosaikwirkung, er unterstrich sie sogar durch die Wiederherstellung einer meist weggelassenen grotesken Prosaszene der Sklaven Sarastros. In bewundernswertem Zusammengehen mit dem regieführenden Intendanten hatte der von Geheimrat Teiß jetzt nach Frankfurt verpflichtete Künstler *Ludwig Sievert* die Bühnenbilder geschaffen. Es ist nicht zu vermeiden, daß geteilte Ansichten über die rein malerische Auffassung und die Technik, zu der sich Sievert bekennt, Geltung beanspruchen werden. Die „Richtungsfragen" in der Kunst greifen eben auch in die Bühnendekoration ein, sobald ein Künstler von Persönlichkeit diese über das rein Handwerksmäßige hinaushebt. Vielleicht manchmal etwas zu starr in der Linie, sicher jedoch hierin ebensowenig wie die Regieführung unbeeinflußt von der auffallend symmetrischen Gliederung der Solistengruppen in der „Zauberflöte", stemmte sich, für mein Gefühl, die Sievertsche Inszenierung keineswegs der Mozartschen Musik entgegen. Schon das wäre Vorzugs genug. Sievert hat es mit Recht verschmäht, aus den von der Familie Lanz überlassenen Geldmitteln eine dekorative „Attraktion" zu schaffen. In höherem Sinne „märchenhaft" ersteht dieser modern stilisierte, zumeist auf Flächenwirkung und Farbenabtönung, bei einzelnen Prospekten auch ganz auf Ornamentik eingestellte dekorative Rahmen, wobei der Künstler allen krassen Farben geflissentlich aus dem Wege gegangen war. In einzelnen Szenen, die mir bildmäßig nicht alle gleichermaßen glücklich erscheinen, waren, wo es angebracht sein konnte, die Höhenausmaße perspektivisch so gewaltig genommen, daß sie die Schwierigkeiten des Sichemporringens, wie es Tamino zu unternehmen hat, außerordentlich sinnfällig zu symbolisieren vermochten. Unstreitig künstlerisch gelungen darf u. a. das Szenenbild von Paminas „goldenem" Kerker, der Farbenreigen der Schlußszene und der Schauplatz der Priestertagung bezeichnet werden, der mit himmelstrebenden gewaltigen Stämmen eine Kuppel „auf der Menschheit Höhen" andeuten konnte, ohne direkt eine Gralsburg darzustellen. Mit der Gournemanz-Erscheinung des Sprechers wiesen freilich gerade dieses Bühnenbild, daneben



Ludomir von Rozycki,
der Komponist der Oper „Eros und Psyche".

auch die musikalische Auffassung des Hofkapellmeisters *Furtwängler* und der ganze Eindruck des Außergewöhnlichen, der das begreifliche Staunen des Publikums über das Ungewohnte weit in den Schatten stellte, auf eine Art Mozartischen „Parsifals" hin. Dadurch wären auch manche zu liebevoll gedehnte Zeitmaße des Dirigenten erklärt, der im übrigen bei mehr als hervorragender solistischer Besetzung und auf der Grundlage einer schlechthin und selbst für die größten deutschen Bühnen vorbildlichen orchestralen Leistung eine ebenso prächtige wie festliche Wiedergabe des Werkes zuwege brachte. *Karl Eberts.*

*

München-Gladbach. Auch die zweite Winterhälfte bescherte uns eine verhältnismäßig große Zahl von musikalischen Veranstaltungen, von denen das Hauptinteresse zwei *Cäcilia-Konzerte* verdienen. Im Februarkonzert spielte die Berliner Kammervirtuosin Frau *Kwast-Hodapp* mit ihrer reifen Meisterschaft Beethovens G dur-Klavierkonzert und Webers Konzertstück f moll; das verstärkte Städtische Orchester unter Leitung des Kgl. und Städt. Musikdirektors *Hans Gelbke* erfreute mit einer schwungvollen Wiedergabe von Liszts Präludien, dem Rakozky-Marsch und einer etwas konventionellen, aber wirkungsvollen und wohlvorbereiteten Aufführung von Bruchs Lied vom Deutschen Kaiser im Verein mit dem städtischen Gesangverein Cäcilia. Dieser kam zu besonderer Geltung im letzten Cäcilia-Konzert durch eine treffliche Wiedergabe von Schumanns Paradies und Peri. Als Solisten wirkten erfolgreich die Hamburgerin *Lotte Leonard* an erster Stelle als Peri, ferner *Emmy Pott* (Köln) und *There Funck* (Berlin), *G. A. Walter* (Berlin) und Opernsänger *Breitenfeld* (Frankfurt). Dieses Abschlußkonzert brachte besonders auch dem verdienstvollen Leiter Hans Gelbke warme Anerkennung für sein erfolgreiches Wirken. Unter seiner Leitung hörten wir in den letzten Symphoniekonzerten: Beethovens Pastoralsymphonie, die Fidelioouvertüre und das Violinkonzert, von der jungen Kölnerin *Riele-Queling* tonschön und fein empfunden vorgetragen, ferner eine neue Orchestersuite von Kaun und Mendelssohns Sommernachtstraumouvertüre. *Heinz Eccarius*, Lehrer am hiesigen Konservatorium, spielte Chopins e moll-Klavierkonzert technisch und musikalisch in bester Weise. Ein von der Deutschen Wohlfahrtsvereinigung zugunsten der Kriegsfürsorge veranstaltetes *Sonderkonzert* im großen Rahmen hatte künstlerischen und materiellen Erfolg. Von den solistischen Darbietungen sei besonders Schillings' Hexenlied, dargeboten von *Hans Kronenberg* (Düsseldorf) hervorgehoben. Die Deklamation fand wirkungsvollste Unterstützung seitens des hiesigen Orchesters unter Gelbkes Leitung. *Paul Stoye* (Chicago, jetzt Landsturmmann in Münster) spielte Liszts Es dur-Konzert zuverlässig und temperamentvoll. Das etwas bunte Programm ließ die Bühnensängerin *Else Voigt* (Charlottenburg) im Konzertsaal nicht recht zur Geltung kommen. Die musikalischen Veranstaltungen fanden ihren Abschluß mit einem Brahms-Abend, in welchem Frau Therese Pott (Köln) das B dur-Klavierkonzert in großzügiger und wirkungsvollster Weise spielte und das verstärkte Städtische Orchester unter Gelbkes bewährter Leitung die zweite Symphonie in schöner Ausführung bot. — Ein bereits angekündigter Rosé-Quartettabend mußte — wie auch anderwärts — unterbleiben. *M. K.*

*

Saarbrücken. Dr. *Ferd. Krome*, Direktor des Konservatoriums, veranstaltete im letzten Winter auf Veranlassung der Stadtverwaltung 6 „Musikalische Sonntagsstunden", bei denen das die Musik erläuternde Wort sich darauf beschränkte, die Aufmerksamkeit auf die Eigenart der Tonwerke zu lenken und ein eingehenderes Verständnis für das Gehörte zu wecken. Diese Anleitungen zum bewußten Genuß und Anregungen zum verständnisvollen selbständigen Urteil fanden reiche Anerkennung. Die Themen lauteten: 1. *Robert Schumann und die deutsche Seele.* Mitwirkende: Frau Lotte Leonard-Hamburg (Lieder) und Frl. Klara Reichmann (Saarbrücken): Kinderszenen und Symphonische Etüden. — 2. *Franz Schubert und das deutsche Gemüt.* Die Müllerlieder, gesungen von L. Koch aus Frankfurt a. M., mit Rezitation der nicht komponierten Lieder durch Theaterdirektor Burgarth. — 3. *Johannes Brahms und der deutsche Wille.* Sonate op. 5 und Klavierstücke vorgetragen von Hans Weisbach (Wiesbaden) und Lieder gesungen von Frau Dr. Poller (Saarlouis). — 4. *Der Naturalismus in der slawischen Musik.* Trio op. 50 von Tschaikowsky, vorgetragen von Dr. Krome, Paul Hindemith und Maurits Frank. — 5. *Edvard Grieg und die skandinavische Nationalmusik.* Violinsonaten c moll von Grieg und g moll von Sjögren, vorgetragen von Frl. Olivia Kwapil und Frau Lise Wolff-Wagner, Lieder gesungen von Frl. Rosie Hahn aus Frankfurt. — 6. *Max Reger und das Reich der unbegrenzten harmonischen Möglichkeiten.* Variationen über ein Thema von Mozart op. 132 für zwei Klaviere, vorgetragen von Frl. Hedwig Münzer und Frl. Elfriede Birkenstock. Sonate für Cello und Klavier g moll op. 28, vorgetragen von Annie Frinken und Aenny Gretscher. Alle vier Damen sind Lehrerinnen am Saarbrücker Konservatorium. *P. F.*

Stenay. Als in Lille vor geraumer Zeit ein Theater eingerichtet wurde, konnte man ein solches Unternehmen mit vollem Recht aufrichtig begrüßen, da den oft nur kurze Zeit der Front fernweilenden Soldaten und Offizieren neben dem eintönigen, nervenzermürbenden Einerlei des Frontlebens mit allen seinen Grausam- und Menschenwidrigkeiten, seinem Ekel und Entsetzen, auch zugleich ein Stück von dem Vergangenen zeigt, ein Stück von jener Kunst, die in allen Atomen Frieden atmet. In Lille, Brüssel und anderen Orten hat man solche Kunststätten errichtet bezw. ausgebaut. Nun hat man sich auch ein gleiches Verdienst in dichter Nähe der Verdunfront erworben, in dem kleinen Maasstädtchen Stenay. Der Gedanke hierzu stammt von dem bekannten süddeutschen Musikkritiker Hilb, der noch vor kurzem die Kapelle selbst geleitet hat. Leider zwangen ihn die Verhältnisse, inzwischen dem Vaterlande wieder im Schützengraben zu dienen und er konnte seinen Plan nicht selbst ausführen. Dank den Bemühungen einer Etappenkommandantur ist jedoch der Gedanke zur Tat geworden. Schon seit über einem Jahre besteht dank dem regen Interesse des deutschen Kronprinzen eine echt kriegsmäßig zusammengesetzte Kapelle, die seit Weihnachten durch Heranziehung von Künstlern bedeutend verbessert wurde. Sie spielt in Kasinos, Soldatenheimen und Kantinen, hat selbst die höchsten Würdenträger schon mit ihrem Spiel erfreut. Die Zusammensetzung ist recht eigenartig: Zwei 1. Violinen, eine obligat, eine 2. Violine, Cello, Viola, Flöte, Klavier und Harmonium. Am 11. April hat die Kapelle der Etappenkommandantur Stenay mit viel Erfolg ihr erstes Konzert gegeben. Als Sänger wirkte *H. Conzelmann* (Stuttgart), als Geiger *H. Duwe*, als Cellist *H. Fuchs*, als Pianist *R. Epple* mit. Das Programm bestand aus Werken Webers, Weingartners, Schillings', Wagners u. a. *K. Herbst.*

*

Basel. Die Aufführung der *Matthäuspassion* in Basel durch *Hermann Suters* Gesangverein hat ein interessantes literarisches Nachspiel gehabt. Der bekannte französische Schriftsteller *Romain Rolland*, der in seinem „Jean Christoph" eine große musikalische Kultur bewies, hörte das Werk und sprach sich über den Chor und namentlich über den Evangelisten *Karl Erb* aus München in einer welschschweizerischen Zeitschrift sehr anerkennend aus. Gleichzeitig machte er auf die seltsame Wirkung aufmerksam, die der Lobpreis Christi und das „Kreuzige, kreuzige" aus demselben Munde habe, im Grunde ein Ausdruck der alten Passionswahrheit des „Meine Sünden haben dich geschlagen". In den „Basler Nachrichten" entgegnete ihm der Berliner Musikleiter *Siegfried Ochs*, das sei ein Mißverständnis und beruhe darauf, daß die meisten Chöre aus äußeren Gründen die Verteilung der Rollen unterlassen; Bach wünsche eigentlich strenge Scheidung der Chorabteilungen (Jünger, Juden, Gemeinde usw.) und fordere statt 5 Solisten ihrer 11. Hermann Suter ergriff darauf das Wort und rechtfertigte seine Auffassung auf Grund der Originalpartitur. Bach hat scharf und ökonomisch den Coro I und Coro II auf die Gruppen verteilt, aber von einer genauen szenischen Verwendung der Chorteile weiß er nichts. Er denkt so wenig an dramatisch sich deckende Darstellung, daß er die Jünger stets im gemischten, nicht im Männerchorsatze singen läßt. Und es ist sicher, daß solche peinliche Verteilung, wie sie Ochs wünscht, den Rahmen der Passion sprengt und schließlich bei der szenischen Aufführung im Geist des Oberammergauerspiels endet. Die Illusion hebt sie in keiner Weise. Man darf Bach keine Gewalt antun. — Jedenfalls war diese internationale Auseinandersetzung mitten im Krieg ein Unikum und höchst lehrreich. *Baur.*



KUNST UND KÜNSTLER

— *Richard Tauber* (Dresden) hat eine Oper „Sein Gegenüber" geschrieben.

— *Max R. Albrecht* in Dresden beendete eine „Heroische Ballade", wie er die Symphonie benennt.

— *Ernst v. Dohnanyi* ist mit der Oper „Der singende Turm" beschäftigt.

— Prof. *Friedrich C. Koch* (Berlin) wurde zum Leiter der Kompositionsabteilung an der Berliner Kgl. Hochschule ernannt.

— Geh. Rat Prof. Dr. *Max Friedländer* ist beauftragt worden, den in der Schweiz internierten deutschen Soldaten Vorträge zu halten.

— Der Leipziger Operndirektor Prof. *Otto Lohse* hat mit dem Rat der Stadt Leipzig einen neuen, bis 1924 laufenden Vertrag abgeschlossen.

— Dr. *Lothar Janssen* wurde zum Kapellmeister und Solorepetitor am Stadttheater in Straßburg ernannt.

— Die Kgl. bayerische Kammersängerin *Sophie Freifrau v. Knigge* in *Hannover* wurde am 15. Mai 75 Jahre alt. Die 1842 als Tochter eines Schullehrers zu Sigmaringen Geborene wurde in Augsburg und München für die Bühne ausgebildet. 1860—74 war sie Mitglied des Münchener Hoftheaters und entwickelte sich in dieser Stellung zu einer Sängerin und Darstellerin von außerordentlicher Bedeutung. Als sie sich 1874 mit Wilhelm Freih. v. Knigge vermählte, verließ sie die Bühne und zog mit ihrem Gatten nach Hannover. Von ihren besten Rollen, die vielfach die Anerkennung König Ludwigs II. und Richard Wagners fanden, seien genannt: „Pamina", „Margarete", „Elisabeth", „Senta", „Selica", „Recha".

— Seinen 60. Geburtstag beging am 5. Mai der Kgl. Musikdirektor *Paul Wagner* in *Marienwerder* (Westpreußen). 1857 zu Greiz geboren, studierte er in Weimar und Berlin Musik, war einige Jahre in Lübeck und Celle musikalisch tätig und erhielt 1891 seine Anstellung am Dom in Marienwerder. 1907 wurde er zum Kgl. Musikdirektor ernannt. Zur Hebung des Musiklebens in Marienwerder haben seine mustergültigen Oratorienaufführungen, die Orgel- und Kirchenkonzerte nicht wenig beigetragen. Seine Tätigkeit als Dirigent der „Liedertafel" bei Gau- und Provinzialsängerfesten hat bewirkt, daß Marienwerder an der Spitze der größeren Chorvereinigungen der Provinz steht. Selbstschöpferisch hat er sich mit Orgelstücken, Männerchören und Liedern betätigt. *H. M.*

— Der Leiter des Breslauer Orchestervereins, Prof. Dr. *Georg Dohrn* in *Breslau*, begeht am 23. Mai seinen 50. Geburtstag. Er stammt aus Bahrendorf bei Magdeburg, besuchte das Gymnasium in Magdeburg und Leipzig und studierte in Leipzig, München und Berlin die Rechte. Später ging er zur Musik über und war Schüler des Kölner Konservatoriums. 1897 war er Korrepetitor an der Hofoper München, Kapellmeister am Stadttheater in Flensburg, 1898 in Weimar, 1899 zweiter Dirigent des Kaim-Orchesters in München. Seit 1901 ist er Dirigent des Breslauer Orchestervereins und der Singakademie. Dohrn ist außerdem ein vortrefflicher Pianist und Konzertbegleiter und besonders ein hervorragender Interpret Brahmsscher Werke. *H. M.*

— *Felix Berber-Credner* erhielt die Altenburgische Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Rat *H. Sonne*, der verdienstvolle Vorsitzende des Richard-Wagner-Vereins in Darmstadt, erhielt das Ritterkreuz I. Klasse des Verdienstordens Philipps des Großmütigen.

— *Fritz Lubrich jr.* erhielt vom Kaiser von Oesterreich das Ehrenkreuz II. Klasse mit der Kriegsdekoration.

— Für die *Leipziger* Oper wurde als Nachfolgerin Valeska Nigrinis die Kammersängerin *Frieda Schreiber* (Schwerin) als erste Altistin ab 1918 verpflichtet.

— An Stelle des verstorbenen Otto Ris wurde zum Dirigenten der Abonnementskonzerte und Leiter der Musikschule in *Schaffhausen Oskar Disler* aus Zofingen gewählt. Der Künstler war in den letzten Jahren in Köln und Elberfeld als angesehener Pianist und Dirigent tätig.

— Als Gesanglehrer wurde *Heinrich Nahm-Fiaux* (Basel) an die Musikschule nach *Bern* berufen.

— Der Wiederbelebungsversuch von *Strauß' „Feuersnot"* in der Deutschen Oper in *Berlin* ist nicht recht geglückt. Die dramatisch unmögliche Behandlung des Stoffes wurde ebenso störend empfunden wie der Zwiespalt der hier in Wagners Bahnen wandelnden, dort um neue Ausdrucksmittel ringenden Musik.

— *Willi Möllendorffs* C dur-Symphonie hatte auch in Berlin bei ihrer Erstaufführung durch das Philharmonische Orchester großen Erfolg. In demselben Konzert wirkte Möllendorff auch zum erstenmal im Orchester an seinem Vierteltonharmonium mit, und zwar in Karl Bleyles Tondichtung „Der Taucher".

— *Max Bruch* hat bei F. E. C. Leuckart in Leipzig dem Dresdener Kreuzchore gewidmete Chorlieder erscheinen lassen.

— Das Leben und Wirken von *Rochus v. Liliencron* hat *Anton Bettelheim* in einem Werke dargestellt, das bei Reimer erscheinen wird.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Der aus der berühmten Mannheimer Geiger- und Cellistenfamilie Becker entsprossene, seit 1886 als Lehrer des Violinspiels am Leipziger Konservatorium angestellte Professor *Hans Becker*, der zweitjüngste, 1860 in Straßburg geborene und von Singer ausgebildete Sohn des Primgeigers im einst weltberühmten Florentiner-Quartett (1866—80), Jean Becker, und der ältere Bruder des Cellovirtuosen Hugo Becker, ist in der Nacht zum 1. Mai nach kurzem Krankenlager im Alter von 57 Jahren in *Leipzig* einem Nierenleiden erlegen. Er war in jungen Jahren noch Mitglied des von seiner Schwester Jeanne (vermählten Grohé, 1859—93) in Mannheim am Klavier geführten Becker-Quartetts (Jean, Jeanne, Hans, Hugo Becker) und lange Jahre zweiter Geiger im Leipziger Gewandhausquartett. In den letzten Jahrzehnten beschränkte sich Professor Hans Becker völlig auf seine ungemein erfolgreiche private und akademische Leipziger Lehrtätigkeit. *Dr. W. N—n.*

— Aus *Dresden* wird der Tod des ausgezeichneten Klavierlehrers *Otto Thümer* gemeldet.

— Der Mitinhaber des namentlich durch seine Händel-, Brahms-, Kirchner- und Bossi-Ausgaben bekannten, ursprünglich in Winterthur (Schweiz) ansässigen altangesehenen *Leipziger* Musikverlags Jul. Rieter-Biedermann und seit 1913 Vorsteher des Vereins der Deutschen Musikalienhändler zu Leipzig, Dr. jur. *Robert Astor*, ist als Leutnant in einem sächsischen Infanterieregiment seinen im Krieg empfangenen schweren Verwundungen Mitte April erlegen.

— In *Wien* starb im Alter von 58 Jahren der außerordentliche Professor für Aesthetik und Psychologie der Tonkunst Dr. jur. et phil. *Richard Wallaschek*. Wir verdanken ihm eine Reihe von wertvollen ästhetischen, tonpsychologischen und geschichtlichen Arbeiten.

— In *Laibach* starb im Alter von 77 Jahren der slowenische Komponist *Franz Gerbic*. Er war früher Musikdirektor in Agram und Lemberg und seit 1886 Direktor des Konservatoriums und Dirigent des Landestheaters in Laibach.

— In *Basel* starb, 50 Jahre alt, der Konzertsänger *Paul Boepple*, auch als vortrefflicher Gesanglehrer weit bekannt.

— In *Athen* verschied im Alter von 56 Jahren einer der angesehensten Komponisten des modernen Griechenland, *Spiro Samara*. Er erhielt seine erste musikalische Erziehung in Athen und studierte nachmals in Paris bei Léo Delibes. Seine erste Oper „Flora Mirabilis" (1886 in Mailand) fand freundliche Aufnahme. Aber die auf den jungen Meister gesetzten Hoffnungen erfüllten sich nicht recht. Nur noch seine Oper „La Martire" (Neapel 1894) hatte einen gewissen Erfolg.

— Am 27. April starb in Maastricht (Holland) der Direktor der Städtischen Musikschule und Dirigent des Orchesters, *Otto Wolf*, ein geborener Deutscher.

— In *Zürich* starb am 25. April der bekannte Violoncellist *Julius Hegar* im Alter von 70 Jahren.

— Aus *Paris* wird der Tod des Komponisten *Paul Puget* gemeldet.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— „Das ewige Evangelium", Chorwerk für Solostimmen, großes Orchester, doppelte Chöre und Orgel von *L. Janaczek*, erlebte in *Prag* seine Uraufführung.

— In *Berlin* gelangten zur Uraufführung: Symphonische Ouvertüre von *Rob. Müller-Hartmann* (Kgl. Kapelle), „Roland", Oper von *Ph. Scharwenka*, Orchestersuite von *Ed. Künneke*.

— Der Oratorienverein *Augsburg* brachte unter Prof. Webers Leitung *Lorenz'* Oratorium „Winfried" zur freundlich aufgenommenen Wiedergabe.

— *Oskar v. Chelius* hat seine Oper „Die vernarrte Prinzeß" umgearbeitet. Das Stadttheater in *Elberfeld* wird das Werk aufführen.

— Am Kgl. Theater in *Kopenhagen* hat *August Enna* mit seiner neuen Oper „Gloria Arsena" großen Erfolg gehabt. Sein Held ist E. T. A. Hoffmann. Der Dichter will nach Paris gehen; alle Bitten seiner Geliebten sind vergebens — ein Schatten erscheint: Dr. Alter ego, Hoffmanns anderes Ich. Die Szene wandelt sich; wir sind im Paris der Revolution, wo sich ein blutiger Hexensabbath abspielt. Der Kern der Oper ist nach dem Roman von Dumas „Das Samthalsband" gearbeitet. Das Wilde der Handlung steigert sich zuletzt und wird schließlich zum Gespenstischen und die Grenzen von Leben und Tod verwischen sich gegeneinander. Ennas Musik entspricht nach den vorliegenden Berichten diesem wilden Stoffe. Sie wird verwegen und effektreich genannt.

— *Julius Bittners* Oper „Der liebe Augustin" wird in der *Wiener* Volksoper Ende Mai ihre Uraufführung finden.

— In *Lübeck* wurde *Rudolf Siegels* Oper „Herr Dandolo" zum ersten Male seit ihrer Uraufführung auf dem Essener Tonkünstlerfeste 1914 mit Beifall gegeben.

— Die Oper „Aebelö" von *Mraczek* kam Ende April auch in Frankfurt a. M. zur Aufführung. *H. Röhrs* „Frauenlist" wurde auch von der Münchener Hofoper gegeben.

— Die Oper „Das Freimannskind" von *Paul Weißleder*, einem Sohn des Kapellmeisters am Kölner Opernhause, Franz Weißleder, wurde vom *Leipziger* Stadttheater zur Uraufführung erworben.

— In *Dresden* fand durch die Felix-Petrenzsche-Opernschule die Musikkomödie „Das hölzerne Schwert" von *Heinrich Zöllner*, die zuerst im Jahre 1897 in Kassel gegeben wurde, ihre Erstaufführung.

— *Waghalters* „Jugend" wird zunächst in *Dresden* herauskommen, *L. v. Rozyckis* „Eros und Psyche" in *Mannheim*.

— In *Frankfurt a. M.* kam eine Ouvertüre „Champagner" von *W. v. Baußnern* zur ersten Wiedergabe.

— Die *Wiener Hofoper* erzielte mit *Zemlinskys* „Eine florentinische Tragödie“ einen nicht ganz unbestrittenen Erfolg.

— Das Hof- und Nationaltheater in *Mannheim* hat *Bernhard Sekles'* Oper „Scheherezade“, Dichtung von G. v. Bassewitz, dem Verfasser von „Peterchens Mondfahrt“, zur Uraufführung erworben.

— *Otto Klemperers* Abschiedskonzert in *Straßburg* brachte in seinem zweiten Teile nur eigene Werke des Scheidenden zur Uraufführung: Bruchstücke aus der fast vollendeten Oper „Eros“, Teile einer Faust-Musik und „Geistliches Kampflied“ für gemischten Chor, Orgel und Orchester. Klemperer leitete weiter die prachtvolle Wiedergabe der Ouvertüre H. Pfitzners zu „Christelflein“ und *O. Neitzel* spielte Klemperers eigenartiges Capriccio (für Klavier und Orchester) unter stürmischem Beifalle. Auch dies Werk erlebte seine Uraufführung an dem Abend.

— Die Operette „Perle des Südens“ von *Ernst Lanze* hatte bei ihrer Uraufführung in *Aachen* großen Erfolg.

— Die Operette „Herzdame“ von *Richard Trunk* wurde bei ihrer Uraufführung in *München* mit warmem Beifall aufgenommen. Er galt der Musik, die melodischen Fluß und feinen Sinn für Klangwirkungen verrät.

— Im Lustspieltheater in *Budapest* hatte die Uraufführung von *Oskar Strauß'* Operette „Niobe“ unter dem ungarischen Titel "Die Marmorbraut" großen Erfolg. Der Text stammt von *Oskar Blumenthal*, dessen Tod dieser Tage aus Berlin gemeldet wurde.

— Im *Darmstädter* Richard-Wagner-Verein kamen eine Suite in e moll für Oboe und Klavier und eine Violoncello-Sonate von *Arnold Mendelssohn* zur Uraufführung.

— In *Bremen* gelangte eine Orchestersuite im alten Stil von *Walter Stöwer* zur Uraufführung. Die Kritik rühmt das Werk des jungen Komponisten sehr.

— Die Uraufführung einer viersätzigen „Nachtmusik“ für Streichorchester von *C. Knayer* in *Stuttgart* wurde mit Beifall aufgenommen.

— *Otto Taubmanns* Kantate „Kampf und Friede“ gelangte in *Berlin* durch die Singakademie zur Aufführung und erzielte denselben großen Erfolg wie bei den ersten Wiedergaben in Bremen und Magdeburg.

— Eine neue Symphonie „Das Unauslöschliche“ von *Karl Nielsen* gelangte in Kopenhagen und Stockholm mit Erfolg zur Uraufführung.

— Eine „Musik für Orchester“ von *Eugen Papst* fand in *Bern* freundliche Anerkennung.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Bei der Tagung der *Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* in *Weimar* machte Geheimrat Brandl Mitteilung davon, daß Bernard Shaw in die Lage versetzt worden sei, durch die ihm von deutschen Bühnen ausgezahlten Beträge für seine dramatischen Arbeiten seine gesamten Schulden zu bezahlen. Neben dem englischen Staatsbürger aber stand traurig und niedergeschlagen der Nachwuchs der deutschen Dramatiker, der sich ohne jede Unterstützung durch das deutsche Theater sah. An einer Münchener Bühne wurden jährlich 1400, an einer Berliner Bühne gar 4000 Werke eingereicht, ohne daß ihre Verfasser Beachtung gefunden hätten: die Arbeiten verschwanden in der Versenkung. Leider fehlt jede Nachricht über das Schicksal der *deutschen Opernproduktion* der Gegenwart: daß auch hier vieles faul ist, braucht wahrlich nicht mehr bewiesen zu werden. Wann wird der deutsche Tondramatiker auf der deutschen Bühne die ihm gebührende Beachtung finden? Die Frage löst eine zweite aus: wann wird für die deutsche Opernbühne das Ende der Cliquenwirtschaft kommen?

— Das *Leipziger Kgl. Konservatorium der Musik*, dessen Schülerzahl sich im Kriege durch wachsende Einberufungen, Ausbleiben der Ausländer usw. um zwei Drittel verminderte und das in den letzten Schuljahren infolgedessen mit sehr wesentlichen Fehlbeträgen abschloß, hat in dem soeben veröffentlichten Nachtragsetat des sächsischen Staatshaushaltes 20 000 Mark als Ausgleich für den auf etwa 77 000 Mark geschätzten Ausfall des verflossenen Kriegsjahres zur vorübergehenden Unterstützung nachgefordert. *Dr. W. N—n.*

— Vor kurzem ist eine *Mozart-Handschrift* von seltener Bedeutung und Umfang (91 Seiten) in den Besitz des Hofantiquariats Jacques Rosenthal in München übergegangen. Es handelt sich um das Autograph der großen Serenade für dreizehn Blasinstrumente (Köchel 361), einst im Besitz Andrés, und seit Jahrzehnten verschollen — eines der größten und schönsten Kammermusikwerke Mozarts, das 1779 begonnen und 1780 vollendet wurde.

— *Gustav Jakobsthals* Erben haben den handschriftlichen Nachlaß des Forschers der Kgl. Bibliothek in *Berlin* überwiesen.

— Der *Kölner Männergesangverein*, der sich besonders unter seinem jetzigen Dirigenten Prof. *Schwartz* zu einer der führenden deutschen Chorvereinigungen entwickelt hat, feierte am 27. April den Jahrestag seines 75jährigen Bestehens.

— In *München* soll eine *Pfitzner-Woche* stattfinden, die ihre Eröffnung mit des Meisters „Palestrina“ finden wird.

— In den Kleinen Handbüchern der Musik wird demnächst die erste deutsche originale Biographie und Würdigung der Werke von *Jean Sibelius*, sowie später eine Einführung in *Die nordische Klaviermusik* Dänemarks und Islands, Norwegens, Schwedens und Finnlands mit besonderer Berücksichtigung der Gegenwart, beide aus der Feder von *Walter Niemann* (Leipzig), erscheinen.

— Herr Ing. *Minx* in Elbing schreibt uns über die *Flöte für Einarmige:* In dem Aufsatze „Einarmige Pianisten“ von L. Andro in Heft 13 vom 5. April 1917 lese ich den Satz: „Inwieweit ein Bläser mit einer Hand allein sein Instrument zu regieren vermöchte, müßte noch genauer untersucht werden.“ Hierauf glaube ich an die in Heft 2 der N. M.-Ztg. vom 19. Oktober 1916 gebrachte Bemerkung über die „Flöte für Einarmige“ von Emil Müller, Preßnitz (Böhmen), erinnern zu dürfen, derzufolge ich mir eine nähere Beschreibung mit Entwurf der Mechanik nebst Grifftabelle des betreffenden Instrumentes kommen ließ. Ich habe diese Angaben mit möglichster Genauigkeit geprüft und gefunden, daß auch der einarmige Flötenspieler mit diesem Tonwerkzeug ebenso Vollwertiges zu leisten imstande ist, wie ein zweiarmiger auf der regelrechten Boehmflöte. Der Klappenmechanismus ist dabei so einfach und von solcher Folgerichtigkeit, daß für den Boehmflötisten gewissermaßen ein Umlernen gar nicht nötig ist, da die Griffe für eine Hand fast dieselben bleiben und nur noch die sonst der andern Hand überwiesenen Klappen von ersterer übernommen werden müssen. Es würde zu weit führen, hier näher auf Einzelheiten einzugehen und verweise ich unmittelbar an Herrn Müller, der ausführliche Beschreibung, Skizze und Grifftabelle jedermann gerne zur Verfügung stellt. Die Herstellung und den Verkauf besorgt die bekannte Fabrik V. Kohlerts Söhne in Graslitz (Böhmen). Da, wie mir mitgeteilt wurde, diese patentamtlich geschützte Griffordnung sich auch auf andere Holzblasinstrumente wie Klarinette, Oboe usw. übertragen bezw. anwenden läßt, wird man wohl der Erfindung — meines Wissens die einzige auf diesem Gebiet — einige Beachtung in Musiker- wie auch in Liebhaberkreisen schenken dürfen. (Anmerk. d. Schriftl.: Auf Veranlassung des Preußischen Kriegsministeriums befaßt sich Dr. *Ernst Euting*, der Herausgeber der „Deutschen Instrumentenbau-Zeitung“ mit den Vorstudien zu der Frage der Herstellung von Blasinstrumenten für Kriegsverletzte.)

— Dem Vorstande des Allgemeinen deutschen Musikerverbandes sind zur Verteilung an notleidende Berliner Musiker 2000 Mark von *F. Kreisler* aus New York überwiesen worden.

— Die *Warschauer* Oper wird am 1. Juni geschlossen, weil die Lage der Stadt die Bereitstellung weiterer Mittel für die Unterhaltung des Kunstinstituts nicht gestattet.

— In *Paris* ist eine Gesellschaft französischer „Musikologen“ begründet worden. Vorsitzender ist *Lionel de la Laurencie.*

— Die „Rußkoje Slowo“ in *Moskau* teilt mit, daß die neue russische Nationalhymne bereits komponiert worden ist und binnen kurzem bekanntgegeben werden wird. Vorbild war die Marseillaise. Ob die neue Hymne so schön werden wird wie die alte?

— In den Champs-Elysées (*Paris*) soll ein *neuer Konzertsaal* eröffnet werden. Ein großes Orchester wird dort wöchentlich vier Konzerte geben und in den Programmen soll der jung-französischen Komponistenrichtung der Vorrang eingeräumt werden.

* * *

— Unsere verehrten Leser seien auf die im Anzeigenteil dieses Heftes erlassene *Bekanntmachung* des *Reichsbank-Direktoriums* betr. den Umtausch der 5% Schuldverschreibungen und 4% Schatzanweisungen der V. Kriegsanleihe besonders aufmerksam gemacht.

Zur gefl. Beachtung! **Obwohl in allen Zeitungen u. Zeitschriften mehrfach auf die Einschränkungen hingewiesen wurde, denen der Bahn- und Postverkehr in diesen Zeiten unterliegt, gelangen an uns fortgesetzt Klagen wegen verspäteten Eintreffens einzelner Hefte. Wir können aber versichern, daß diese nach wie vor mit gewohnter Pünktlichkeit zur Ausgabe gelangen und Verzögerungen in der Zustellung lediglich durch Störungen im Bahnversand verschuldet werden. Wir bitten daher unsere verehrl. Leser, sich vor jeder Reklamation die Frage vorzulegen, ob sie nicht im Interesse der ohnehin überlasteten Post unterbleiben könnte.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung“, Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 12. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 24. Mai, des nächsten Heftes am 7. Juni.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 17

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

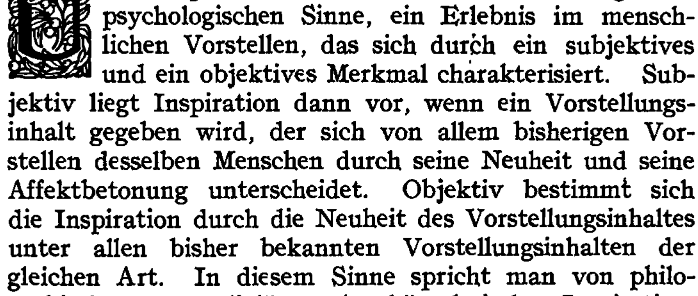
Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Von der musikalischen Inspiration.

Von Dr. O. SCHNYDER (Lugano).

Unter Inspiration verstehe ich, in einem allgemein psychologischen Sinne, ein Erlebnis im menschlichen Vorstellen, das sich durch ein subjektives und ein objektives Merkmal charakterisiert. Subjektiv liegt Inspiration dann vor, wenn ein Vorstellungsinhalt gegeben wird, der sich von allem bisherigen Vorstellen desselben Menschen durch seine Neuheit und seine Affektbetonung unterscheidet. Objektiv bestimmt sich die Inspiration durch die Neuheit des Vorstellungsinhaltes unter allen bisher bekannten Vorstellungsinhalten der gleichen Art. In diesem Sinne spricht man von philosophischer, von religiöser, von künstlerischer Inspiration. Und wie die philosophische Inspiration ein hochgesteigertes Erlebnis von subjektiver und objektiver Neuheit in Aufstellung einer grundsätzlichen Lehre über Welt und Mensch, wie die religiöse Inspiration ein hochgesteigertes Erlebnis von subjektiver und objektiver Neuheit in Dingen des Transzendenten bedeutet, so schafft die künstlerische Inspiration auf der Grundlage mächtiger persönlicher Erschütterung künstlerische Vorstellungswerte, die nicht nur im Erleben des inspirierten Künstlers, sondern auch im Gebiete der Kunst selbst, sei sie nun bildende Kunst, Poesie, sei sie Musik, als neues Moment auftritt.



Sehen wir uns die m u s i k a l i s c h e Inspiration näher an! Die Inspiration ist ein Ablauf von Tatsachen in der Zeit und daher lassen sich verschiedene Stufen der Inspiration unterscheiden. Nicht jedermann empfängt das Licht der Inspiration, sie setzt eine bestimmte Anlage des inspirierten Individuums voraus, eine besondere Anlage für Musik und eine weitgehende Schulung des Vorstellens in Hinblick auf die Musik, speziell in der Richtung der formalen Ausbildung (Harmonielehre, Melodielehre, Kontrapunkt, Formenlehre usw.) und der Anhäufung materialer Momente (Literaturkenntnis). Allein auf dieser teils natürlichen, teils artifiziellen Basis kann die Inspiration gedeihen. Und innerhalb dieser Basis spielt die natürliche Anlage eine weit größere Rolle als die Bildung, die natürliche Anlage speziell in der Richtung der Fähigkeit des Intellekts, aus vorhandenem Stoff Neues zu kombinieren, und der Fähigkeit des Willens, eigene Wege zu gehen und sich auf ihnen zu behaupten.

Allein die Anlage und Bildung schafft nicht schon als solche die Inspiration. Die musikalische Eingebung ist nicht eine Tätigkeit des Vorstellens, die zu allen Zeiten zu Gebote steht, sie bedarf vielmehr einer Voraussetzung, einer Veranlassung, einer Auslösung. Und diese nähere Basis der Inspiration ist nun wiederum sowohl im Gebiete des Vorstellens wie des Gemütes zu finden. Als Vorstellungsvorgang setzt die Inspiration im Gebiete des Vorstellens voraus eine, wenn auch nicht lange dauernde, so doch intensive und intime Beschäftigung des Vorstellens mit musikalischen Tatsachen, nicht etwa mit Musiktheorie und Musikgeschichte, wohl aber mit den Elementen der Musik und dem Aufbau von Tongebilden aus ihnen, ein wenn auch nicht langes, so doch tiefes Ausruhen des Vorstellens im Musikalischen, ein wenn auch nicht ausgedehntes, so doch hingebendes Aufgehen des Vorstellens im Musikalischen. So vermag die Beschäftigung des Vorstellens mit den höchsten Offenbarungen des musikalischen Genies, mit den Meisterwerken der Tonkunst diejenige Disposition des Vorstellens zu schaffen, die ein geeignetes Feld für das Aufkeimen der Inspiration darstellt. Allein nicht minder wichtig ist die affektive Voraussetzung der Inspiration. In einem kalten, verknöcherten, verhärteten Gemüte kann die Wärme der Eingebung nicht entstehen. Ein reiches und belebtes Gemüt aber, ein mannigfaltiges und lebhaftes Spiel von Affekten vermag das Feuer der Inspiration zu schaffen und zu unterhalten. Wie dieser Gemütszustand entsteht, ist gleichgültig: Erscheinungen der Natur, Werke der Kunst, menschliche Erlebnisse können im Gemüt des Individuums jene Gehobenheit und Behendigkeit der Stimmung erzeugen, die als für die Inspiration geeigneter Nährboden erscheint.

Nehmen wir an, das Vorstellen der musikalisch besonders veranlagten und gebildeten Menschen sei von zahlreichen Tatsachen musikalischen Geschehens erfüllt, nehmen wir auch an, das Gemüt des so veranlagten und gebildeten Menschen sei von zahlreichen, Hoch- und Feierstimmung schaffenden Affekten bewegt. Ein Augenblick nur und das Vorstellen hat, auf seinen eigentümlichen Wegen fortschreitend, im emsigen Hin und Her der Kombination, ein Gebilde gefunden, das das Vorstellensbereich blitzartig erhellt, ein Gebilde aus bekannten Elementen wohl, aber von neuartiger Gestalt, ein einfaches Thema oder auch ein künstlerischer Plan mit allen wesentlichen Linien, ein Gebilde, das der schaffende Intellekt nicht nur bei sich selbst noch nie gesehen, sondern auch in der Literatur noch nirgends gefunden. Und indem das Vorstellen Neues schafft, erhebt sich das Gemüt ebenso plötzlich, dem Strahl eines Springbrunnens gleich, zu seinen höchsten

Höhen und das neue Gebilde steht nicht nur im grellen Licht des Bewußtseins, sondern auch im heißen Feuer der Affekte. Zwei Möglichkeiten sind im Verhältnis von Vorstellen und Affekt zu unterscheiden. Die Kombination im Vorstellen ist einmal das erste, die Inspiration ist im Wesentlichen ein intellektualer Prozeß und der Affekt brennt erst in dem Augenblicke auf, da das neue Gebilde dem Vorstellen entspringt wie Athene dem Haupte des Zeus. Oder: Die Bewegung im Gemüt ist das Erste und auf den Kämmen ihrer Wellen entsteht die Bewegung des Vorstellens und im Augenblicke hoher Erregung entsteigt dem Wogen des Gemüts plötzlich das neuartige Gebilde musikalischer Inspiration wie den Wellen des Meeres Aphrodite Anadyomene.

Wie oft sich die Inspiration wiederholt, ob sie blitzartig, katastrophenförmig fortschreitet oder ob sie sich in einem wunderspendenden Strome entwickelt, das hängt ab von der Anlage und Bildung des schöpferischen Individuums, das hängt auch ab von der Disposition des Vorstellens und der Affekte. Und ob der Inspirierte im Zustand der Inspiration verharrt und sich zur kühlen Verarbeitung des Geschauten im Augenblick unfähig zeigt oder ob Inspiration und technische Gestaltung Hand in Hand gehen, wobei der Inspiration sofort die vorstellungsklare und gemütsbetonte Formbildung folgt und die fortschreitende Gestaltung zu neuen episodischen Inspirationen Veranlassung gibt, dies bemißt sich ganz und gar nach der Vorstellungsschärfe und Willensstrenge des schöpferischen Individuums. Das Wesen der Inspiration erschöpft sich in der subjektiv und objektiv neuartigen Vorstellungsgestaltung musikalischer Elemente und in der der Wucht und Größe des Vorstellens entsprechenden Gemütsbetonung.

Sie ist der „göttliche Funke" Beethovens, der das wahre Kunstwerk mit sublimer Wärme erfüllt und ohne den das Tonwerk nichts ist als tönende Mache, Schall und Rauch.

Musik und Technik.

Von Dr. GEORG BIEDENKAPP (Frankfurt a. M.).



Die Macht des Gesanges, die Zauberwirkung der Musik auf das Menschengemüt, ist ein uraltes Thema der Dichter. Die Leier des Orpheus macht den Wolf zum Lamm. Der blinde Sänger Demodokos bei Homer rührt den listenreichsten aller Helden zu Tränen. *Schiller, Goethe, Uhland* feiern in besonderen Dichtungen die Macht der Musik über harte Herzen. Auch wir heutigen Menschen glauben und erleben, daß Musik selbst solche Menschen noch weich stimmt, von deren Gemüt wir nicht mehr die beste Meinung haben. Dagegen glauben wir nicht mehr, daß das Lied, der Gesang noch eine Wirkung auf die Naturkräfte oder auf den Naturverlauf ausübe.

Ganz anders verhielt es sich damit im Anfang der Dinge, die die Kulturgeschichte einleiten. Damals bildete man sich wirklich ein, durch Lied und Sang auf den Gang der Natur einwirken zu können. Mit dieser Art Musik glaubte man den Naturverlauf so beeinflussen zu können, wie wir es heute mit unsern technischen Mitteln tun. In der Urzeit verehrte man die Naturmacht des Feuers, des Windes, der Sonne und erhob sie zu Göttern. Der Triumph der Technik war es, diese einstigen Götter dem Menschen dienstbar zu machen, in Dampfmaschinen, Lokomotiven, Windmühlen, Luftschläuchen der Fahrräder u. a.

„Wir werden von Göttern gezogen,
vor denen die Kniee wir bogen."

Aber ehe der Mensch mit seinen Maschinen die Naturmächte in seinen Dienst zwang, wirkte man auf die zu Göttern erhobenen Gewalten durch Zauberlieder bei Opferhandlungen ein. Musik war anfänglich ebenfalls eine Art Technik, die Götter dem Willen des Menschen gefügig zu machen — die Götter, d. h. die Naturkräfte. Noch heute sagen wir: die Musik „bezaubert", ohne daran zu denken, daß sie einst wirklich zum Zaubern als Technik der Naturbeherrschung verwandt wurde. Manche sprachlichen Ausdrücke auch im Französischen und Englischen verraten noch heute die Spuren dieses ehemaligen Verhältnisses, daß man Lied und Sang als zauberkräftige Technik betrachtete. Für bezaubern hat der Franzose die Worte charmer und enchanter, der Engländer charm und enchant. In der Silbe charm steckt das lateinische Wort carmen, das Lied, in der Silbe chant das lateinische cantus, der Gesang. Somit haben wir schon eine erste Beziehung zwischen den Gebieten der Musik und der Maschinentechnik erkannt, zwischen Gebieten, die in einem Gegensatz zu stehen scheinen wie Poesie und Prosa, wie ein Elfenkind und ein Fabrikmädchen, wie Idealismus und Materialismus.

Es gibt aber deren noch verschiedene andere, und man entdeckt sie mit einer gewissen freudigen Ueberraschung und merkt sie sich als eine tröstliche Genugtuung. Denn einerseits stellt man fest, daß die Kunst, die im rohen Daseinskampf überflüssig zu sein scheint, zur Entwicklung der Technik beigetragen hat, kraft deren man aufgezwungenen Krieg siegreich abwehrt; andererseits, wenn es gelingt, die geheimen Fäden aufzuweisen, die scheinbar so weltfremde Gebiete wie die Himmelströsterin Musik und die ruß- und staubgeschwärzte Technik verbinden, so läßt dies Erquickliches hoffen: daß es nämlich auch gelingen wird, diejenigen Fäden aufzuspüren und bloßzulegen, mit denen das Böse und Verdrießliche in Gutes und Heiteres eingewirkt sind als notwendige und wider Willen mitschaffende Mächte zum Guten.

Greifen wir eine der modernsten Errungenschaften der Technik heraus: die drahtlose Fernmeldung mit Funkenspruch. Man weiß, daß Geber und Empfänger aufeinander „abgestimmt" sein müssen. Arbeiten zwei drahtlose Stationen mit verschiedenen Wellenlängen, dann fehlt die „Resonanz"; der Empfangsdraht spricht auf die übermittelten Wellen nicht an, es findet also keine Verständigung statt. Abstimmung, Resonanz, Wellentheorie — das sind alles Begriffe, die der Akustik, der Lehre vom Schall, entstammen. Nun war einer der epochemachendsten Forscher auf diesem Gebiet *Chladni*, dessen Namen in den Chladnischen Klangfiguren unsterblich fortlebt. Dieser Chladni, der wohl einer der größten Physiker, aber nie Professor war, vielmehr wie ein Künstler, aber mit gelehrten Vorträgen in der Welt herumreiste, begann als Neunzehnjähriger, Musik zu treiben. Beim Studium verschiedener Lehrbücher über Musik entdeckte er, daß hier noch ein großes und ergiebiges Feld unter den Pflug gelehrter Forschung genommen werden könne. Er wurde so, von der Musik ausgehend, zum Begründer der Akustik als einer physikalischen Wissenschaft; was aber die Akustik der drahtlosen Nachrichtenübermittlung genützt habe, das deuteten wir schon mit den Worten Abstimmung, Resonanz und Wellentheorie an: Hier haben wir also wiederum einen Weg von der Musik zur Technik.

Daß sich elektrische Wellen auch ohne verbindenden Draht zur Fernmeldung verwenden lassen, hatte schon vor dem Entdecker des experimentellen Nachweises von Licht und Elektrizität der Amerikaner *Hughes* herausgefunden. Es ist dies derselbe Hughes, nach welchem der bekannte Typendrucktelegraph benannt ist. Es ist kein nackter Zufall, daß Hughes gerade einen Typendrucktelegraphen erfunden hat. Wir finden nämlich bei diesem Drucktelegraphen die Tastatur des Klaviers verwertet, die ja auch bei Schreib- und Rechenmaschinen Nachahmung gefunden hat — gleichfalls ein Beispiel, wie Musik der Technik zugute kam. Ehe sich Hughes aber mit der Telegraphie befaßte, war er — Musiklehrer gewesen. Wer da weiß, wie oft auch in einer Musikerbrust ein wissensdurstiges Herz schlägt, dem wird es nicht unverständlich sein, wie ein Musiker hat zum Techniker werden können.

Das schönste Beispiel für eine solche Wesenswandlung ist wohl der berühmte Astronom und Mehrer der Technik *Herschel*. Für die Himmelserforschung hat er Gewaltiges geleistet, mehr als Dutzende von Amtsgelehrten zusammengenommen. Für die Technik kommt er durch seine Riesenteleskope in Betracht; er stellte sich die Linsen und die ganzen Instrumente selber her. Und dieser geniale Forscher war viele Jahre lang von Beruf Musikus. Als Regimentsmusiker hatte er bei einem hannoverschen Regiment begonnen. Kurfürst von Hannover war damals der König von England. So kam Herschel nach England und spielte jahrelang vor englischem Publikum, ohne daß dieses ahnte, der Regimentsmusikus treibe in seiner kargen Mußezeit Astronomie, bis der König darauf aufmerksam wurde. Allmählich konnte sich dann Herschel von der Sphäre irdischer Klangharmonie der Harmonie der himmlischen Sphären ganz zuwenden und der größte Astronom seiner Zeit werden. Welch ein Idealismus muß in der Brust dieses Regimentsmusikers gewohnt haben, wenn man noch bedenkt, daß gerade die Nächte, noch mehr, daß gerade die kalten Winternächte die günstigste Zeit zur Beobachtung der Sterne sind!

Ein weiteres Beispiel, wie die Musik zur Amme der Technik wurde, bietet wiederum die Geschichte der Elektrotechnik. Ein vielfältiger Erfinder auf diesem Gebiete war der Engländer *Wheatstone*. Dessen Vater war Musikalienhändler und er selber verfertigte nicht nur, sondern erfand auch musikalische Instrumente. Dabei nahm er seinen Weg über Chladnis

Klangfiguren. Als der Engländer *Cook* in einer deutschen Universitätsvorlesung das Modell eines elektrischen Zeigertelegraphen kennen gelernt hatte und damit schleunigst nach England heimgekehrt war, überzeugt, daß man das Instrument bei den eben frisch aufgekommenen Eisenbahnen verwenden könne, verband er sich mit Wheatstone; dieser Musikinstrumentenmacher widmete sich nun ganz der elektrischen Telegraphie, die ihm hervorragende Leistungen und Förderungen verdankt. Eine vorzügliche Parallelerscheinung dazu ist der große *James Watt*, der bekannte Schöpfer der Kondensationsdampfmaschine, die dann zur Wanderdampfmaschine, zur Lokomotive wurde. Bei einem Meister für musikalische und mathematische Instrumente hat er einen Teil seiner Lehrzeit verbracht. Als Zeiten schlechten Geschäftsgangs für den jungen Mechaniker kamen, vermochte er sich dadurch über Wasser zu halten, daß er, der spätere Bezwinger des Giganten Dampfes, — Orgeln zu bauen unternahm, obwohl er anfänglich nichts davon verstand. Also war Watt auch Musikinstrumentenmacher, ehe er der Menschheit die eisernen Feuermaschinen zu schaffen vermochte.

Auch der berühmte amerikanische Erfinder *Whitney*, der durch eine Maschine zum Entkernen der Baumwolle der Baumwollindustrie Amerikas einen ungeheuren Dienst erwies, hat als Junge sein technisches Geschick an musikalischen Instrumenten geübt. Als Knabe fertigte er sich selber eine Violine und besserte Geigen für Nachbarsleute aus. Die Musik selbst bedarf eben mannigfacher Instrumente und ist dadurch ein selbständiges Gebiet der Technik, das allein schon durch diese Nachfrage nach Instrumenten ungemein anregend für die übrige Technik hat werden müssen. Und ist es nicht in höchstem Grade merkwürdig, daß in demselben Lande, das bisher der Welt die größten Musiker und die beste Musik gab — nämlich Deutschland —, bereits vor 3000 Jahren bronzene Musikinstrumente existierten, die durch die Stärke und Fülle des Klanges und ihre Herstellung gleichermaßen den Musiker wie den Techniker vor ein Rätsel stellen? Die posaunenähnlichen Luren, die man nur auf norddeutschem und dänisch-schwedischem Boden gefunden hat und die aus der Bronzezeit stammen, haben ihresgleichen nicht einmal in Aegypten noch in Mesopotamien, wo doch vor 3000 Jahren die sonstige technische Kultur und die Lebensverüppigung gewaltig vorausgeeilt war.

Daß man begeisterter Musiker sein und doch auch das Zeug zum erfindungsreichen Techniker haben kann, lehrt außer dem oben genannten Astronomen Herschel noch der Norddeutsche *Alban*. Dieser machte sich durch die Erfindung von Hochdruckdampfmaschinen Geld und Namen; in Vielseitigkeit an den großen Maler, Naturforscher und Techniker *Lionardo da Vinci* erinnernd, war Alban aber auch musikalischer Komponist, Maler, Theologe und Mediziner, sogar mit Staatsexamen!

Es ist unmöglich, eine gründliche Geschichte der Dampfmaschine, der Lokomotive und des Dampfschiffes zu schreiben, ohne auf die Lebensarbeit des großen italienischen Naturforschers *Galilei* einzugehen. Um Menschen, Güter und Nachrichten schleuniger als früher von Ort zu Ort zu bewegen, mußte Galilei nicht nur die Gesetze der beschleunigten Bewegung und damit zugleich die Gesetze der Kräftebetätigung herausfinden, sondern man mußte auch — und das verdanken wir Galilei und seinem Schüler Toricelli nebst Papin — den alten Windgott erst daraufhin untersuchen, ob er einen Abscheu vor dem leeren Raum habe — was bis dahin fälschlich geglaubt wurde — und weiterhin, nach Widerlegung dieses Vorurteils, mußte man den Windgott dazu herankriegen, in einem Zylinder durch Ueberdruck eine Schiebewand in einen luftverdünnten Raum zu drücken und dadurch Arbeit zu leisten: das war der Anfang zur atmosphärischen Dampfmaschine und, wie gesagt, Galilei steht hier an dem Anfang einer beispiellosen technischen Entwicklung. Nun war aber Galileis Vater sein Vater nicht nur leiblich, sondern auch geistig. Durch Hinlenkung seines Sohnes auf die Mathematik — erst als junger Mann lernte sie Galilei kennen — hat sich der Vater ein unermeßliches Verdienst um die bessere Menschheit erworben. Der Vater Galileis war aber im Nebenamt höchst prosaischer Tuchhändler, im Hauptberuf Musiklehrer. Er gehörte zu denen, die im 16. Jahrhundert die Erneuerung der weltlichen Musik in Italien mit Bewußtsein vorbereiteten. Auch schrieb er Abhandlungen über die Theorie und Geschichte der Musik. Und kein Geringerer als der große Astronom *Kepler* erkannte dankbar die Belehrung an, die er aus einer Schrift des alten Galilei schöpfte. Galileis Vater war ein ausgesprochener Gegner des Autoritätenhumbugs (nicht der echten Autoritäten); auch dieser Zug, ohne den der berühmte Sohn schwerlich gegen den allmächtigen Aristotelismus und gegen Mönchswissen sich aufgelehnt und zu neuen Erkenntnissen befähigt haben würde, stammt also vom musikalischen Vater. Der Sohn aber war zeitlebens ein großer Freund der Musik.

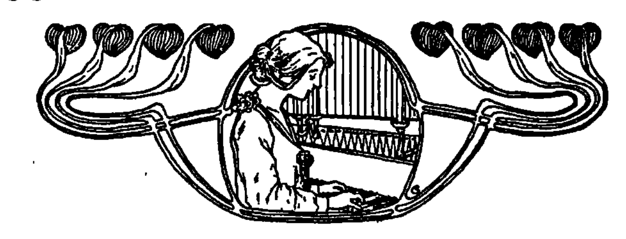
Ein Grundstein der Mathematik und damit zugleich auch der Technik ist der pythagoräische Lehrsatz. Schon die alten Inder haben ihn gekannt. Bei der Anordnung ihrer Altäre, die wir aus ihren „Meßschnurleitfäden" kennen, haben sie ihn verwandt und wohl auch gefunden. Der Grieche Pythagoras dürfte ihn aber im Zusammenhang mit der Musik gefunden haben. Hypotenuse — die Seite gegenüber dem rechten Winkel im rechtwinkligen Dreieck — heißt wörtlich die Unterspannende; so hieß aber auch die Saite einer rechtwinklig gebauten Harfe, dergleichen zur Zeit des Pythagoras in Griechenland und Aegypten gebräuchlich waren. Dies Musikinstrument dürfte vielleicht dem Denker den Anlaß gegeben haben, die mathematischen Beziehungen zwischen den beiden Harfenschenkeln als Katheten und der übergespannten Saite als Hypotenuse zu untersuchen. Hat ja doch auch derselbe Pythagoras seinen berühmten Satz, die Zahl sei das Wesen der Dinge, an einem einsaitigen Musikinstrument, dem Monochord, gefunden und damit gewaltig zur exakten Forschung und praktischen Technik beigetragen. Je nach Verkürzung der Saite fand er verschiedene Töne, und ganz bestimmte einfache Zahlenverhältnisse kennzeichnen die Beziehungen der Töne.

Der Bogen, diese uralte Waffe, aus der sich bei den alten Griechen schon gewaltige Geschütze entwickelt haben, ist aber nichts anderes als ein Monochord; schon bei Homer heißt es: „ling (= kling) sang der Bogen, laut schwirrte die Sehne, hin sprang der Pfeil". Wilhelm Jordan in seinen wundervollen, schon 1877 erschienenen „Andachten" läßt den Urmenschen das erste Musikinstrument, die erste Leier, im Zusammenhang mit einem Bogen finden: eine Schildkrotschale hat sich zwischen Strang und Holz des Bogens zufällig eingeklemmt und der nun scharf gespannte Strang gibt beim Zupfen Töne von sich. Das Gedicht schließt mit den Worten:

„Im Reich der Töne schafft
Sich Gott den Trost der Weltgefangenschaft.
Er fühlt in diesem Reich sich ganz befreit
Von Tod und Haß, von Schmerz, von Not und Neid.
Da malt er zwar im Spiel auch Höllentücken,
Doch wird im Bilde selbst die Qual Entzücken."

Bei den alten Griechen wie bei den Deutschen spielte die Musik eine größere Rolle als sonst bei andern Völkern. Wir sahen oben, daß die angeblich so hottentottenhaft gewesenen Germanen vor 3000 Jahren jene wunderbaren posaunenartigen Luren besaßen, dergleichen das übrige Altertum nicht aufweist. Heute sind wir, wie schon einmal im Mittelalter, als Buchdruck, Pulver und Kanone von Deutschland aus sich über die Welt verbreiteten, das erste Volk der Technik wie der Musik. Daß dies kein Zufall ist, lehrt das alte Griechenland. Auch dort stand Musik und Technik höher als in Mesopotamien, Aegypten und später im Römerreich. Die Musik überließ man bei den Römern den Griechen. In der Blütezeit Griechenlands gehörte Musik an erster Stelle zur guten Erziehung. Besonders bei den Pythagoräern wurde sie gepflegt und auch wissenschaftlich ergründet. Was aber schon die alten Griechen technisch leisten konnten, das haben erst Entdeckungen der letzten Jahrzehnte gezeigt: außer gewaltigen Geschützen hatten sie bereits Taxameter und Automaten, verursachten sie mit erhitzter Luft oder mit Dampfkraft Bewegungen, die dem Laien ein Rätsel waren und als Zauber galten. *Archytas*, der eine fliegende Taube konstruierte, leitete aus den drei Proportionen der Musik, der arithmetischen, geometrischen und harmonischen, die gesamte mathematische Proportionslehre ab, die das Fundament der Geometrie vor Euklid war. Nach dem Schriftsteller Vitruv verlangte man sogar von dem Artillerieoffizier, der die gleichmäßige Bespannung der Katapulte mit den Spannerven zu überwachen hatte, musikalische Bildung, damit er durch den Ton, den die gespannten Stränge rechts und links beim Anschlagen von sich geben, die Gleichmäßigkeit der Spannung feststellen und abstimmen könne.

In Stunden pessimistischer Anwandlungen läßt sich das Vertrauen zur Gediegenheit dieser Welt noch am ehesten wiedergewinnen, wenn wir uns des Satzes erinnern, daß weltkonstitutionelle Zahlen das feste Gefüge der Dinge trotz buntesten Wandels verbürgen. Nicht nur die Zahl aber, sondern auch die Harmonie gehört für unser Herz in das Wesen der Dinge; diese Harmonie vermissen wir nur vielleicht deshalb oft, weil wir die verschlungenen Fäden nicht gewahren, die Ersprießliches und Verdrießliches, Frohes und Rohes, Trauliches und Graueliches verbinden. Eine Ahnung wenigstens, daß es solche Fäden gibt, erwächst und bestärkt sich uns bei der Betrachtung solcher Wechselwirkungen, wie wir sie hier zwischen so gegensätzlichen Welten wie Musik und Technik erkannten.



Julius Bittner (Wien):

Aus meinem Leben.

Ich bin am 9. April 1874 geboren. Mein Vater Dr. Julius Bittner war Richter. Er ist als Hofrat gestorben. Meine Mutter stammte aus der oberösterreichischen Familie Heinzel, die einer ganzen Reihe von Generationen zu Raab im Innviertel das A-B-C als Erbschulmeister beibrachte. Zur Naturgeschichte eines oberösterreichischen Landschullehrers gehört es, daß er viele Kinder hat, daß alle musikalisch sind und daß der Vater, der selbst Klavier, Orgel, Violine usw. spielt, jedem seiner Kinder ein Instrument lehrt. Geigt, klaviert, klarinettet, hornt es dann aus so einem niederen Schulmeisterhaus in den stillen Herbst hinaus wie aus einem Krater, so freut sich der Alte und die Leute im Dorf auch, denn das Schulmeisterhaus ist dafür da, daß die Musik nicht ausstirbt in der „Gmoan". Dafür geht's am Sonntag in der Kirche beim Gloria dann los, daß der schwerhörigste Hintermayer oder Schönbichler durch sein verrostetes Trommelfell noch Gott preisen hört. Ich selbst habe als Student noch auf dem Chore der Raaber Kirche die Lamentationen am Karfreitag mit rührendem Baritonknödel gesungen und mein Onkel schlug dazu die alte Orgel. Besonders „Mich dürstet" soll ich mit ergreifendem Ausdrucke gesungen haben. Solchergestalt von der Mutter aus Mostschädel, bekam ich von meinem Vater, der aus einer zuletzt in Steiermark ansässigen bayerischen Familie stammte, noch eine tüchtige Portion Zähigkeit und Eigensinn mit. Musikalisch war ich schon von früher Kindheit an, doch ohne Anzeichen schöpferischer Veranlagung. Erst mit vierzehn Jahren schuf ich meine erste Oper. Das sensationelle Werk ist verloren gegangen. Es behandelte eine von mir dramatisierte Indianer-Geschichte. Den Höhepunkt bildete eine Szene am Marterpfahl. Hätte ich die „Tosca" geahnt, ich hätte das Zeug nicht ins Feuer geworfen.

Im allgemeinen hatte ich eine recht schwere Jugend. Es rang und gärte furchtbar in mir und Jahre vergingen als ein einziger frühheißer März. Ich galt als Träumer, den nur der Jähzorn weckte. Für die geringfügige graue Hirnsubstanz, über die so manche Gymnasiallehrer verfügen, ist eine solche Organisation natürlich unbegreiflich. Ich hatte wohl einen Lehrer, der sich meiner annahm, die andern sahen aber dort, wo die Mattigkeit des Treibhauses war, nur die von Amts wegen verwerfliche Faulheit. So war denn das Untergymnasium für meine Eltern eine stete Sorge, für mich ein mit stumpfen Waffen geführter Kampf gegen die Borniertheit einer nivellierenden und uniformierenden Jugenddressur. Schon als fünfjähriger Knabe lernte ich von meiner Mutter Klavierspielen. Die Notwendigkeit dieser Beschäftigung wollte dem Lausbuben absolut nicht einleuchten, so daß die gute Mama einstmals den sich heftig Sträubenden bei den Ohren unterm Klavier hervorziehen und in die Arme Clementis führen mußte. Bald zeigte ich ein recht gutes Gedächtnis, das mir die einzige ernste Krankheit meines Lebens, eine schwere Augenentzündung, leichter machte. Ich war nämlich viele Wochen einfach blind, und da saß ich denn die ganze Zeit am Klaviere und spielte, was mir einfiel. Damals war Weber und besonders der „Freischütz" meine Begeisterung. Mit zwölf Jahren hörte ich zuerst den „Lohengrin". Von diesem Tage an hatte ich den Wunsch, auch so was zu machen. Der Niederschlag dieser Absicht war dann die bemeldete Indianeroper. So mit fünfzehn Jahren, als es im Gymnasium besser ging, erhielt ich von einem Konservatoristen den ersten Unterricht in der Harmonielehre. Mein alter Onkel Franz Krenn, der treffliche Konservatoriumsprofessor und Kollege Bruckners, hatte ihn ausgesucht. Franz Wickenhauser verstand es, mir für diese Disziplin ein außergewöhnliches Interesse einzuflößen. Ich bewahre heute nicht mehr die Kompositionen aus jener Zeit, wohl aber die Hefte mit den vielen, vielen Uebungen im bezifferten Baß. Gründliche Kenntnis der Harmonielehre ist auch mein Kredo in den Fragen des Theorieunterrichtes geblieben. Ich halte diese für viel wichtiger als die jetzt bevorzugte Beschäftigung mit den zahlreichen Künstchen des Kontrapunktes. Dichterisch leistete ich so gut wie nichts. Von Gedichten auf Ansichtskarten abgesehen schrieb ich keine Verszeile. Dafür begann bald ein reges Komponieren für mein Klavier und die Violine meines Bruders. Ich weiß nicht, wie viel „Sonaten" ich damals geschrieben habe. In meinem sechzehnten und siebzehnten Lebensjahre konnten wir aber so alle drei Wochen eine neue aufführen. Ich habe übrigens selbst als Bub Violine spielen gelernt und bin sogar einmal öffentlich in einem kleinen Konzerte als Violaspieler eines Streichquartetts aufgetreten. Meine Sehnsucht galt aber dem Cello. Meine Mama kaufte mir auch eine mit Saiten bespannte Kiste, die ihr der Instrumentenmacher für ein Cello ausgab und eine „Schule für den Selbstunterricht". Hierauf ging ein Tönen los, daß die gesamten Katzen der Nachbarschaft eine erregte Protestversammlung unter freiem Himmel einberiefen und einmütig beschlossen, diese unmusikalische Gegend zu meiden. — Nun kam endlich der Tag, wo das wohlweise Gymnasium von meinem Talente gnädigst Notiz nahm. Unser Gesangslehrer war gerade an einem hohen Festtage krank geworden, zu dem wir eine Chormesse mit Begleitung eines Streichorchesters, das aus Schülern bestand, eingeübt hatten. Flugs saß ich an der Orgel, spielte meinen Part und dirigierte mit dem Kopfe das ganze Ensemble, so daß die Geschichte ohne besonderen Verstoß abging. Die siebente Klasse feierte mich als Helden, der gute Religionslehrer hielt eine gerührte Ansprache, ich aber fühlte zum ersten Male die Strahlen des Künstlerruhms. Ich beschloß nun, berühmt zu werden und verfaßte ein Drama, das wegen seiner drastischen Erotik von meinen Mitschülern gerne gelesen wurde. Es hieß „Circe". Irgend einem mir nicht mehr erinnerlichen Mitschüler gefiel es so gut, daß er es behielt. Sollte es irgend einmal zum Vorschein kommen, so ersuche ich höflichst, es gleich ins Feuer zu werfen. Ich gehe nämlich heute nicht mehr damit um, Shakespeare aus dem Sattel heben zu wollen. Damals war ich, so oft ich konnte, im Burgtheater. Die Oper wurde vernachlässigt, ein schlechtes Semesterzeugnis hatte meinen Vater bewogen, den Theorielehrer abzuschaffen, das Cello ruhte irgendwo versteckt und die ganze Musik trat entschieden gegen die Dichterei in den Hintergrund. Endlich war die Matura überstanden und nun sollte die Berufswahl kommen. Mein Vater war Jurist und Richter mit Leib und Seele. Er schwebt mir immer als das Muster eiserner Pflichterfüllung und geradezu spartanischer Lebensführung vor. Er konnte seinen Sohn nicht anders geborgen wissen, als auch am Richtertisch. Wie gesagt hat damals der Einfluß der Musik auf mich ein wenig nachgelassen, so daß ich nicht praktischer Musiker, sondern dem Wunsche meines Vaters folgend Jurist wurde. Im akademischen Gesangsverein litt es mich nicht lange. Das „Tutti-Plazen", wie ich es nannte, behagte mir nicht. Als Fuchs der „Arminia" ruderte ich fröhlich ins Burschenleben hinein und das lustige Treiben unter der blauen Mütze vertrieb auf einige Zeit alle neun Musen aus meiner Nähe. Da kam ich von ungefähr in den akademischen Wagner-Verein. Meine liebe Mutter sang dort wie im Singverein schon seit Jahren im Chore mit und brachte mich endlich hin. Ich wurde aufgefordert, an den schönen Donnerstagabenden des Vereines dortzubleiben, blieb und stand bald unter dem Banne jenes Einzigen, der damals dem Vereine künstlerisch vorstand. Josef Schalk, dieser herrliche Mensch, der ernsteste, leidenschaftlichste Künstler und Prophet, dem ich jemals begegnet bin, weilt heute nicht mehr unter den Lebenden. Ich will ihm, dessen Wort mein ganzes ferneres künstlerisches Dasein bestimmte, der mir die Augen für Richard Wagners Kunst und Lebenswerk öffnete, dieses Blatt dankbarsten Gedenkens aufs Grab legen.

Er war mir der Petrus eines neuen Himmels. Bald vergaß ich den Burschenhut und das laute Leben der Kommilitonen und zog ein in die Welt Wagners, die ich auch als die Liszts, Wolfs und Bruckners erkennen lernte. Inzwischen hatte mein Vater, der, ohne es zu sagen, immer an meiner künstlerischen

Julius Bittner
Komponist des deutschen Singspiels „Das höllisch Gold".

Begabung Anteil nahm, meine Kompositionsversuche durch einen Mittelsmann an Johannes Brahms gelangen lassen. Dieser entschied, daß ich was Ordentliches lernen sollte und bestimmte mir Josef Labor als Lehrer. Mit feinem Verständnis hat er mich, den gerne Phantastischen, zu dem strengsten Meister geschickt. So schmiedete Labor den Musikanten, Schalk an den Donnerstagen des Wagner-Vereines den Künstler in mir. Ueber die junge Saat ging dann die eiserne Walze der juridischen Prüfungen. Ein oberösterreichischer Schädel ist aber nicht mit jedem Prügel zu erschlagen.

Während meiner Studienzeit hatte ich ein großes dreiaktiges Musikdrama „Hermann" gedichtet und komponiert. Es war die Frucht meiner deutschnationalen Begeisterung und behandelte die Schlacht im Teutoburger Walde. Ich muß jetzt oft lachen, wenn ich die drei dicken Folianten der Partitur anschaue. Die Orchesterbesetzung ist bescheiden. Sie geht nicht über die Bedürfnisse der „Götterdämmerung" hinaus. Es dauert auch nicht lang. So etwa 5 Stunden, gering gerechnet. Einzelnes talentvoll, das Ganze so unmöglich, als nur ein deutscher Jüngling mit 23 Jahren unmöglich sein kann. Nun, schon neben dem Dienst im Gerichte, ging ich an ein neues großes Opernwerk.

Der „Alarich" beschäftigte mich in den Jahren 1899, 1900 und 1901. Mit selbigem Werke beschloß ich frech zu werden. Bisher hatten nämlich wenige Leute überhaupt von meinen schöpferischen Versuchen etwas gewußt. Ich, der gänzlich Unbekannte, nahm also kurz entschlossen meine Partitur unter den Arm und marschierte damit zu — Gustav Mahler. Ohne eigentliche Anmeldung, ohne besondere Empfehlung. Mahler hat später gesagt, daß es ihm gleich gefallen habe, daß ich zu ihm ein solches Vertrauen hatte. Nach einiger Zeit erhielt ich eine Karte, in der stand, ich solle gleich zu ihm kommen. In seinem Zimmer fand ich einen jungen Mann, Bruno Walter, dem er mich vorstellte. Er sagte, den „Alarich" könne er nicht aufführen, er habe aber seinen Freund Walter gebeten, mein künstlerisches Schaffen fernerhin zu überwachen. So etwas ist eben — Mahler. Das tut nur dieser Unvergleichliche. Walter hat sich seiner neuen Aufgabe mit all dem Feuereifer angenommen, der gerade ihn auszeichnet. Er war mein Führer, bei ihm habe ich mehr gelernt, als mir zehn Konservatorien hätten beibringen können. Er war es, der mich im Wege zwangloser Mitteilung, gütigen Rates in das Praktische der Kunst einführte. Ich war nicht sein Schüler, ich habe keine Stunden bei ihm genommen, einen Spaziergang mit ihm aber hätte mir der gelehrteste Professor nicht ersetzen können. Der Mentor und der Jünger sind seitdem Freunde geworden. Der Jünger wird es dem Führer aber nie vergessen, daß er durch ihn erst der eigentlichen lebendigen Kunst zugebracht wurde, daß er durch ihn erst den Zusammenhang zwischen der grauen Theorie, dem abstrakten, unpraktischen Herumirren und der Welt der künstlerischen Tat gefunden hat. Die „Rote Gred" entstand, und nur, wer sie und den „Alarich" gegeneinanderhält, kann ermessen, was Walter für mich bedeutet. Aber auch die „Gred" betrachte ich nur als eine Talentprobe. In ihr kämpft noch der begabte Dilettant von ehedem mit dem werdenden Künstler. Ich will mich nicht schön machen, aber das kann ich sagen: Ohne meinen Dickschädel hätte ich diesen Weg nicht nehmen können. Der Kampf, den ich in meinem Innern mit meinen beiden Talenten auszufechten hatte, die Schwierigkeit, beide einem größeren Ganzen dienstbar zu machen, wäre schon allein lebensfüllend. Nun halte man aber dazu, daß ich dabei noch einen ganzen Beruf, mein ernstes, schweres Richteramt, auszufüllen habe, und man wird begreifen, daß ich ein wenig stolz auf meinen Eigensinn bin. Dann erschienen „Der Musikant", der „Bergsee", der „Abenteurer" und das „Höllisch Gold", das nun den Weg über die Bühnen macht. An Kammermusik schuf ich zwei Quartette, eine Sonate für Violoncell und Klavier, Lieder, weiters die symphonische Dichtung „Vaterland" und fünf Orchesterlieder.

Von allerlei kleineren Sachen, die ich zwischendurch geschrieben, wollte ich nicht sprechen, da ich nur in großen Zügen meinen Entwicklungsgang beschreiben wollte. Er hat sich nie wesentlich vom Theater entfernt. Das Drama war mir von jeher der edelste Inbegriff der Kunst. Das Drama Richard Wagners lernte ich als den höchsten Gipfel der künstlerischen Entwicklung der Menschheit erkennen. Sein Gesamtkunstwerk umspannt die tiefsten Tiefen und die erhabensten Höhen des Menschengeistes. Sein heiliger Name ist mein künstlerisches Glaubensbekenntnis. Welt und Leben betrachte ich, wie er es uns in seinen ewigen Schriften betrachten gelehrt hat. Soweit ich schwacher Mensch den Titanen begreifen konnte, habe ich mir sein Wort zu eigen gemacht, und wenn ich künftighin wirklich etwas leisten sollte, so wird es seine Hand gewesen sein, die mich geleitet hat. Es gehen ja heute da und dort Leute um, die stolz versichern, sie hätten Wagner überwunden. Ich begreife das nicht und glaube vermessen, diese Leute hätten Wagner nie verstanden. Wagner langt noch für ein paar Jährchen, bis der nächste Wagner kommt, der aber gewiß nicht sagen wird, er hätte Wagner überwunden, zumal ich mich nicht erinnere, daß Wagner gesagt hätte, er hätte Mozart, Gluck, Weber überwunden. Wagners Kunst war die Mozarts und Shakespeares, seine Aesthetik die Beethovens und Goethes. Die Neueinführung der Baßtrompete kann ich nicht für die Tat einer neuen Aesthetik halten. Er hat die Mittel der Kunst bereichert, die Kunst selbst in jeder Form nur organisch fortgebildet. Er hat keine neue Aesthetik geschaffen, ihm genügte die Mozarts. Wer Mozart verstand, mußte ihn verstehen, und wer Mozart nicht verstand, der gehörte eben zu denen, die heute Wagner überwunden haben. Ich für mein Teil freue mich meiner im vorstehenden dargestellten Borniertheit. Und ändern dürft' ich mich in diesem Karma, das vom oberösterreichischen Eigensinn beherrscht wird, wohl kaum mehr.

Entwicklung Münchens als Musikstadt

im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts.[1]

Von TONY CANSTATT.

Die Grundlagen, worauf sich das Münchener Musikleben zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts emporbaute, waren die günstigsten, seit 1779 der hochbegabte Schüler des Abt Vogler und Mannheimer Orchesterdirigent, der kaum fünfundzwanzigjährige *Peter v. Winter* als Münchener Hofkapellmeister berufen wurde und Mozart hier 1780 seinen Idomeneo komponierte. Mozarts Stern stand von jener Zeit ab gleichsam schützend und höchste Bahnen weisend über Münchens Kunsthimmel. Zu geheiligter Tradition ward es darum, Mozarts Werke womöglich immer zuerst und in Vollendung hier aufzuführen.

v. Winter, dessen eigene Oper „Helena und Paris" ihm schon bei der Erstaufführung kurz vor seiner Berufung großen Beifall in München eingetragen, verstand die Hofkapelle nicht allein zu besonderem Ansehen zu bringen, sondern auch das Publikum mehr und mehr zu Geschmack an edelsten, nicht ausschließlich italienischen oder französischen Tonschöpfungen zu erziehen, wie zu Interesse an den bedeutendsten ausübenden Künstlern der Zeit. Und das alles, während politische Stürme tobten, während französische Heere das Land überfielen und unsicher machten, bis Bayern sich in schwierigster politischer Lage 1805 für Frankreich entschied und 1806 der Kurfürst von Bayern zum ersten König, Maximilian Joseph I., gekrönt wurde. — Daß in dieser so ganz auf welschen Geschmack gestimmten Zeit doch ein guter Deutscher als Beherrscher des Musiklebens und künstlerischer Volkserzieher in Bayerns Haupt- und Residenzstadt am Ruder blieb bis zu seinem 1826 erfolgten Tode, ist unter solchen Umständen doppelt erfreulich. Ihm war es wohl zu danken, daß der vierzehnjährige Carl Maria v. Weber (gleich Winter ein Schüler des berühmten Würzburger, später in Mannheim und Darmstadt wirkenden Abts Vogler) seine Erstlingsoper „Das Waldmädchen" im Jahre 1800 in München zur Uraufführung bringen und sich damit hier die ersten Lorbeeren erringen durfte. Da sein Ruhmeslauf in München begonnen, führte Dankbarkeit den jungen Meister noch oft hierher zurück. So 1810/11 auf der glänzenden Konzertreise, wobei man ihn nicht nur als Tondichter, sondern auch „als feurigen Fortepianospieler", wie sich die „Allgem. Musikzeitung" ausdrückte, bewundern lernte. Dann wiederum 1822 zur Erstaufführung seines „Freischütz" in der Münchener Hofoper. — In seinem ersten Konzertmeister Jos. Moralt, welcher die großen Orchester- und Chorkonzerte abwechselnd mit Winter leitete, fand letzterer eine treffliche Stütze, einen gleichgesinnten Geist.

So durfte München 1802 eine gewiß unter solchen Künstlern gediegene Aufführung von Haydns „Jahreszeiten" genießen, worüber jedoch keine näheren Aufzeichnungen erhalten sind. Tageskritik der Konzerte bestand damals noch nicht; ob zu Nutz oder Schaden des Publikums und der Kunst mag dahingestellt bleiben. Nur die „Allgem. Musikzeitung" brachte kurzgefaßte Berichte. — Ueber Mangel an guten einheimischen Kräften durfte sich Winter in der ersten Zeit seines Wirkens nicht beklagen. Zwar wurde 1788 die italienische Oper aufgelöst, doch hatte man für deren erste Sänger vollwertigen Ersatz gefunden. Als erster Tenor glänzte Mozarts intimer Freund *Schack* (gest.

[1] Quellen: *H. Bihrle*, Jubiläumsschrift zum zweihundertjährigen Bestehen d. musik. Akademie, 1911. — *E. v. Destouches*, Geschichte der Sangespflege der Stadt München (Aufsatz d. Sängerfestztg.). — *W. Langhans*, Geschichte d. Musik Bd. II. — *M. Leythäuser*, „Die Scheinwelt und ihre Schicksale". — *F. Grandauer*, Chronik des Münchener Hoftheaters. Archiv der Königl. Staatsbibliothek München.

1816), für welchen die Partie des Tamino geschrieben wurde; als Bassist Gern, der gleichfalls bedeutenden Ruf hatte, Ende 1800 aber die Münchener Hofoper mit der von Berlin vertauschte. Ihn ersetzte Maurer, der schon drei Jahre später starb. Unter den Münchener Sängerinnen galt zu jener Zeit wohl Mad. Cannabich als hervorragendste. Kein Wunder, daß bei solchen Kräften der Ruhm der Oper, namentlich Münchener Mozart-Aufführungen, ein weitverbreiteter war. —

Die Schlacht von Marengo war geschlagen, das kurfürstliche Hoflager von München nach Amberg (später nach Bayreuth) verlegt worden, angesichts der herannahenden, siegreichen Feinde. Mit Pomp zog General Moreau im Juni 1800 an der Spitze seiner Truppen in die bayerische Hauptstadt ein, um im Schlosse Quartier zu nehmen, während andere Generäle mit ihrem Stabe es sich in Nymphenburger Fürstenwohnungen behaglich machten, deren weiße Mauern und blanke Spiegelscheiben so einladend mitten aus jungem Grün und duftender Rosenpracht winkten. Buntes kriegerisches Leben herrschte in den Straßen Münchens; allabendlich fanden glänzende Festvorstellungen statt. Als erste Opern wünschte Moreau: Mozarts „Don Juan" und die „Zauberflöte", welche Aufführungen allen Franzosen rückhaltlose Bewunderung entlockten. General Lecourbe ließ sich zu dem Ausruf hinreißen, daß der deutsche Meister Mozart in Frankreich nicht seinesgleichen habe. — Es gereicht den damaligen französischen Heerführern zur Ehre, daß ihr Kunsturteil ein so unparteiisches im fremden Lande blieb und sie deutscher Kunst die unumschränkte Bewunderung zollten, die ihr gebührte, ebenso den darstellenden Künstlern. Die Sänger Schack, Gern, Frau Cannabich wurden noch öfter zu musikalischen Unterhaltungen beim Generalissimus gebeten und sehr ausgezeichnet. — Das Ehepaar Cannabich (der Gatte junger Kapellmeister und Komponist) zählte zu den besten Stützen der Hofoper unter dem Intendanten Babo. So fanden denn Erstaufführungen wie 1801 diejenige von Mozarts „Titus" und Cherubinis „Wasserträger" von vornherein beste Bürgschaft für den Erfolg. Auch Paërs „Camilla", Salieris „Arxur, König von Ormus" waren gleichzeitige Neuheiten. 1802 gab es von neuen Opern das Werk des fleißigen Sängers Maurer: „Dies Haus ist zu verkaufen", Cannabichs „Orpheus", Danzis „El Bondokani", Paërs „Achilles". — 1803 finden wir als musikalische Ereignisse das erste Auftreten der nachmals so gefeierten Hofsängerin Helene Harlas, die Opernneuheiten: „Teniers" von Maurer, Weigls „Korsar", Isouards „Michel Angelo", Cannabichs „Palmer und Amalie", Dalayracs „Leon, oder das Schloß Montenero" und „Macdonald" des gleichen Komponisten. Cannabich erfreute sich des größten Erfolges. Das Jahr 1804 bringt wenig Neues; 1805 wird Mozarts „Titus" zur größten Ausstattungsoper gestaltet mit zweihundertdreißig Personen zu Fuß und zu Pferde auf der Bühne. — Dem Kurfürsten schien aber damit immer noch nicht genug getan zu sein in der Opernpflege. Er bestand darauf, daß man 1805 in München von neuem eine italienische Oper einrichte, deren Leitung dem Sänger Brizzi übertragen wurde, mit der Verpflichtung, alljährlich zwei große italienische Opern aufzuführen. Den Etat für Kunst hatte der Kurfürst dadurch mehr als er ahnte belastet. Brizzi erwies sich sowohl für die Opernausstattung, wie im Privatleben für seine Person mit der Zeit als maßloser Verschwender, der ein fürstliches Leben führte, wobei es ihm auf enorme Schulden gar nicht ankam. Trotz der höfischen Vorliebe für italienischen Ohrenschmaus und Augenweide durfte auch bei dem welthistorischen Ereignis der Napoleon-Tage in München abermals deutsche Kunst Triumphe feiern, und zwar schaffende, wie nachschaffende Künstler. —

Im Oktober 1805 zog Napoleon in München ein, begleitet von Bernadotte. Die bayerische Staatszeitung begrüßte ihn, wie auch Volk und Hof empfanden, als „Heros, vor dem die ganze Welt zitterte". — Achtspännig fuhr er mit dem Mameluken Rustan auf dem Bock durch die geschmückten Straßen; — in Demut neigten sich die Häupter der neugierigen Menge — —. Am ersten und folgenden Abend besuchte Napoleon die Festoper: „Das unterbrochene Opferfest" von Winter und Mozarts „Don Juan"; erstere vom Komponisten selbst, die zweite von Cannabich dirigiert. Es waren Festabende, wie sie von größerer Pracht in München nie erlebt worden. Im Zuschauerraum, der von Orden und Brillanten blitzte, wie auf der Bühne fesselnde Bilder, denen sich die mustergültig wiedergegebene Musik würdig hinzugesellte. Die herrliche Stimme und große Gesangskunst der Regina Hitzelberger machten Napoleon solchen Eindruck, daß er ihr ein Riesenbukett durch einen seiner Adjutanten auf der Bühne überreichen und ihr zugleich ein glänzendes Engagement in Paris anbieten ließ. Bei dem Hofkonzert des nächsten Tages, als die Sängerin die Cavatine der Gräfin aus Figaros Hochzeit vollendet schön vorgetragen, sprach ihr Napoleon persönlich sein Entzücken aus, wozu sicherlich auch ein bezauberndes Aeußere der jungen Künstlerin beigetragen. „Cet instant vous a placé au-dessus de moi, car vous avez conquis sans faire de blessures!" Wenn ein Napoleon sich einer schönen Künstlerin gegenüber zu solcher Aeußerung hinreißen ließ, erträumte er wohl noch anderes als einzig Kunstprotektion. Regina Hitzelberger aber ward weder von der glänzenden Stellung verlockt, die ihr der Machthaber Europas in Paris versprach, noch von den süßen Schmeichelworten, in denen allein der Mann der Vertreterin holdester Weiblichkeit seinen Tribut zu Füßen legte. Ihr schlichtes, gut-bürgerliches Wesen scheute vor gefährlichen Liebesabenteuern auf glattem höfischem Parkett zurück. Der heimische Wirkungskreis genügte ihrem künstlerischen Ehrgeiz; so schlug sie die kaiserlichen Anerbietungen ab, heiratete 1808 den Hofmusiker Lang und starb 1827 als Mutter des nachmaligen Komikers Ferdinand Lang. — Wurde die Hitzelberger vor allen anderen Sängerinnen vom Kaiser ausgezeichnet, so ward die Cannabich Liebling der Kaiserin Josephine, welche Anfang Dezember in München eintraf. Die treffliche Sängerin stieg binnen kurzem bis zum Rang einer wirklichen Freundin Josephinens, der es wohl tat, hier, frei vom Zwang der Etikette, einer mitfühlenden Frauenseele ihr Herz erschließen zu können. Manche Erinnerungen aus Schreckenstagen wurden von der Kaiserin besprochen, aber auch melancholische Zukunftsahnungen, die sie nicht zu bannen vermochte. „Ich kann selbst in den Tagen des größten Glücks mich des Gedankens nicht erwehren, daß meine Kaiserkrone mit einer Dornenkrone endet, doch Sie, Cannabich, tragen nicht nur die Krone auf den Brettern, sondern einstens auch in der Welt." Die Dornenkrone kam bald genug für die unglückliche Kaiserin und ihr prophetisches Wort wurde auch für die Cannabich, wenigstens in bescheidenem Sinne, Wahrheit, als die Sängerin 1817 der Bühne entsagte, um den Fürsten Ysenburg-Birstein zu heiraten. (Nach Leythäuser: „Die Scheinwelt und ihre Schicksale".)

Noch in das gleiche Jahr fallen die Neuengagements der hervorragenden Sängerin Josepha Marchetti-Fantozzi, des Bassisten Mittermayr (dessen seltener Stimmumfang ihm gestattete sogar zuweilen Tenorpartien zu singen!) und des Tenoristen Weixelbaum. — Das Jahr 1806 brachte eine reiche Auswahl neuer Opern: Winters „Kastor und Pollux", „Frauenbund", Blanginis „Kalifenstreich", Paërs „Ginevra", Himmels „Fanchon", Voglers „Kastor und Pollux", Cimarosas „Horatier und Curiatier", Cherubinis „Faniska", Isouards „Intrigue durchs Fenster" und die „Opernprobe" des Intendanten v. Poißl. — Ebenfalls im Jahre 1806 gab Winters alter Meister Abt Vogler aus Mannheim, wohl angeregt durch seinen Schüler, in München zwei Konzerte mit der sonderbaren Bezeichnung: „patriotisch-nationalcharakteristische Orgelkonzerte", die u. a. enthielten: sieben bayerische Volkslieder von Abt Vogler komponiert, andere „von allen Zonen gesammelte Favoritmelodien", darunter der Kuhreigen in altgriechischer, lydischer Tonart usw. Ueber den Eindruck ist uns nichts Näheres bekannt, wir wissen aber, daß die Bedeutung Voglers als Lehrer und Orgelspieler größer war als seine tondichterische. Von größerer Wirkung noch war, wie es scheint, 1808 ein Konzert des Glasharmonika-Virtuosen Pohl auf Münchener Musikfreunde. — Wie weit das Musikverständnis mancher gebildeten Hörer bis dahin hier gediehen war, beleuchtet der Bericht über die Wiedergabe einer Beethoven-Ouvertüre: „Man ist hier noch zu wenig an den oft bizarren Geschmack dieses originellen Künstlers gewöhnt." (!)

Das Jahr 1810 ist ein großes an musikalischen Taten für München zu nennen, das zwei bedeutende Erstaufführungen im Konzertsaal bietet: Haydns „Schöpfung" und Händels „Messias". — Auch 1811 ist bemerkenswert durch die Bittschrift Winters, seiner Kollegen Moralt und Musikdirektor Fränzl an den König, zwecks Gründung einer großen Konzertvereinigung für Abonnementskonzerte im Königl. Hoftheater. Der Gewährung des Gesuchs folgte unmittelbar die Gründung der „Akademie". Im Ständehaus, Hoftheater und später im Odeon fanden von jetzt ab die sog. Akademiekonzerte statt, die in Programm und Ausführung vornehmste Musikpflege boten.

Nachdem man Carl Maria v. Weber auch im Konzertsaal bewundern gelernt, fand 1811 sein „Abu Hassan" in München die freudigste Aufnahme, die aber in keinem Vergleich stand zum späteren Erfolg seines „Freischütz". — Unter den Gästen der Oper war 1811 die Milder-Hauptmann die hervorragendste Erscheinung.

In den vielbewegten Jahren 1812/13 wurden, wie heutzutage, große Wohltätigkeitskonzerte veranstaltet, zum Besten der Witwen und Waisen gefallener Krieger, sowie der Kriegsinvaliden. Unter anderem führte man mit fünf Orchestern (Monstrekonzerte sind also nichts Neues) eine „große Schlachtsymphonie" von Peter Winter auf mit dreihundert Tonkünstlern. Vor einer Aufführung der „Jahreszeiten" trat in diesem Jahre der Violinvirtuose

und Komponist Rode mit eigenem Violinkonzert auf, das begeisterten Beifall fand.

Die Hofoper brachte 1812 als Neuheit Spontinis „Vestalin", 1813 Boieldieus „Johann von Paris". — Als berühmtester Vertreter seines Fachs in Deutschland glänzte seit 1811 (bis 1830) der Heldentenor Bader in der Münchener Oper. — Neben einer neuaufgeführten Mozart-Symphonie begegnet man 1813 der Konzertaufführung von Schillers „Glocke" mit der Musik von Romberg. Immer fällt die sorgfältige Wahl der Vortragsfolge auf; vielleicht dürfte auch heute noch eine oder die andere unbekannt gewordene Komposition aufführenswert sein.



Emil Sauer
wurde in den erblichen Adelsstand erhoben.

Winters Hauptbegabung und Verdienst lag in erster Linie außer der vorzüglichen Orchesterleitung in der Gesangspflege, die er gründlich bei italienischen Meistern studiert und durch ein gesangspädagogisches Werk festgelegt hatte. Sanglich sind darum seine zahlreichen Vokalkompositionen durchweg, nur erscheinen uns die meisten heute, nicht ohne gänzlich eigener Gedanken zu entbehren, als verwässerter Haydn- und Mozart-Stil.

Die Zeitereignisse blieben natürlich nicht ohne Einwirkung auf die Kunstentfaltung und von der damals in München herrschenden inneren Stimmung gibt ein Brief des Intendanten v. Poißl an einen Freund (1813) Kunde. „Der König hat die Wünsche seines Volkes erfüllt und das, was Bayerns Blut in der Allianz mit Frankreich für sein Reich erworben, jetzt erst durch seinen Beytritt zu den Feinden Frankreichs befestigt und dies verdient den Dank seines Nachfolgers und seines Volkes, den ihm alles auch gewiß aus warmem Herzen zollt. Die Folgen dieses Schrittes sind jetzt noch gar nicht zu berechnen, denn Frankreich, durch Oesterreichs furchtbaren Beytritt zur großen Allianz, ohnehin kaum zu widerstehen im Stande, muß nun neue Heere gegen Bayern und seine Nachfolger in diesem Schritte aufbringen und diese müssen um so zahlreicher seyn, da den früher Alliierten durch diese Schritte wieder neue Kräfte zur Disposition gekommen sind. Wenn die Alliierten in ihren schönen Grundsätzen, wahrhaft für Menschenglück zu kämpfen, beharren; in ihren Unternehmungen beweisen, daß nicht Frankreich zerstückelt, sondern nur Napoleons Ehrgeiz bekämpft und ihm, was er usurpiert, entrissen werden soll, wenn sie ferner unter sich einig bleiben und nie große Interessen und die Sache der Menschheit über kleinlichsten Bemühungen einander selbst aufzufressen (was leider Deutschlands langes Elend früher herbeyführte) aus den Augen verlieren, so muß der vollste Triumph der guten Sache schon so gut als entschieden seyn. Auch wir können dann noch und hoffentlich bald, frohe Zeiten erleben und die göttliche Kunst, wieder geehrt und belohnt, wird sich unter Deutschlands gemäßigtem Himmel so gerne heimisch ansiedeln als im wärmeren Klima Italiens und Frankreichs. Wie sehnlich harr' ich dieser schönen Zeit entgegen!" —

1814 wurde das fünfzigjährige Dienstjubiläum des Hofkapellmeisters Winter mit einem Festkonzert gefeiert. Im gleichen Jahre gab der Besuch der Kaiserin Elisabeth von Rußland am Münchener Hofe wiederum zu einem festlichen „Vokal- und Instrumentalkonzert" Veranlassung. Es gelangten zur Aufführung: „Die Schlacht" und „Einzug der Alliierten in Paris" von Peter Winter. — Auch zum Besten der Griechen gab man ein Konzert.

Das Jahr 1816 brachte nach München das Massengastspiel einer italienischen Operngesellschaft von Juni bis November, das neunzehn verschiedene Opern, allein vier von Rossini, darunter Tankred und „Die Italienerin in Algier" zur Aufführung brachte. Im ganzen gab es fünfundvierzig Vorstellungen. — Die gar zu große Vorliebe des Hofes und der großen Menge für ausländische Kunst erfüllte den Intendanten der Münchener Hofoper Frhr. v. Poißl zuweilen mit etwas Ingrimm, wie er sich am Schlusse nachfolgenden Briefes an seinen Freund Hofrat v. Rochlitz in Leipzig (11. Aug. 1816) ausspricht: — „Erlauben Sie mir gleich mit einer Bitte anzufangen: ich habe nämlich eine Kunstreise durch das südwestliche Deutschland gemacht; überall eine gute, bei dem Großherzog von Hessen in Darmstadt aber eine, selbst die kühnste Erwartung übersteigende Aufnahme gefunden. Dieser tiefe Kenner und wahrhaft erhabene Beschützer der Kunst hatte früher einige meiner Werke kennen gelernt und besonders an meiner Athalia großes Wohlgefallen gefunden. Er ließ mich wissen, daß ihm meine persönliche Bekanntschaft angenehm sein würde und so fand ich mich denn an seinem Hofe ein. Während eines neun Wochen langen Aufenthaltes wurde ich dort mit einer Gnade und Auszeichnung behandelt, die mir eine immerwährende Aneiferung zu künstlerischen Leistungen seyn wird. Mein „Wettkampf zu Olympia" wurde unter meiner Leitung einstudiert und mit dem größten Beyfall gegeben. Der Großherzog schloß mit mir unter wahrhaft fürstlichen Bedingungen einen Vertrag ab, gemäß welchem ich die nächsten sechs Jahre alljährlich eine Oper für ihn schreiben und selbe jederzeit selbst überbringen werde und gab mir mit eigener Hand und auf eine mir ewig unvergeßliche Weise das Commandeurkreuz seines Verdienstordens als den größten Beweis seiner Zufriedenheit mit meinen Leistungen und der Achtung meines Talents. Meine Bitte an Sie, mein verehrter Herr Hofrat, ist nun, daß Sie so gut seyn mögen, von diesem mir so sehr wichtigen musikalischen Ereignisse in der musikalischen Zeitung zu sprechen, welches mir und der deutschen Kunst im Allgemeinen gewinnbringend seyn muß, da leider der sichtbaren Zeichen so wenige gegeben werden, wie deutsche Herrscher eingeborenes Talent würdigen und die leidige Affenliebe für das Fremde überall mehr oder weniger vorherrschend ist." — Wenn wir zur Betrachtung der Münchener Musikereignisse zurückkehren, so sehen wir im Jahre 1817 (nach Grandauer bereits 1816 in Winters Oper Zaira) eine einheimische Sängerin Klara Metzger als Debütantin auftauchen, die nach ihrer in Italien genossenen Ausbildung, namentlich seit 1820 als Gattin des berühmten Schauspielers Vespermann, die Primadonna der Hofoper wurde. Carl Maria v. Weber hielt sie für „die einzige Agathe" und behauptete, sie singe die süßeste Wehmut in die Seele und die reinste Träne ins Auge. Es war als ob die Vorahnung ihres frühen Todes ihrer Brust so ergreifende Töne entlockte: sie starb bereits 1827, kaum achtundzwanzig Jahre alt.

Am 12. Oktober 1818 fand die Eröffnung des neuen Hof- und Nationaltheaters, Professor v. Fischers Kunstwerk, statt, mit Boildieus „Rotkäppchen" und dem Festspiel „Die Weihe" von Klebe und Fränzl. — In dies bedeutsame Kunstjahr fällt auch das Konzert der Catalani und ein abermaliges italienisches Opernensemble-Gastspiel mit Rossinis „Othello" und anderen neuen Werken. — Rossinis „Barbier von Sevilla" eröffnete das Jahr 1819. — 1820 wird die Münchener Hofoper durch das Engagement der erst siebzehnjährigen Koloratursängerin Kath. Sigl aus Passau bereichert, die sich später mit dem 1827 verwitweten Vespermann vermählte. An Liebreiz wie künstlerischen Eigenschaften stand sie seiner ersten Gattin kaum nach; sie gehörte dreizehn Jahre der Münchener Hofbühne an. —

1821 wird zum ersten Male „Fidelio", mit Henriette Eberwein als Gast, hier 2mal hintereinander aufgeführt. Erst vier Jahre später wiederholt man Fidelio mit der neuen Münchener Nachtigall Nanette Schechner, die sich zu einer Kraft von höchster künstlerischer Bedeutung entwikkelt. Der Musikkritiker Rellstab erklärt die Schechner als einzige Künstlerin, welche im gesanglichen Teil des Fidelio die große Schröder-Devrient zu übertreffen vermochte, während an Genialität der Darstellung letztere unerreicht blieb. Im Bremer Sonntagsblatt (Mai 1860) stand ein warmer Nachruf für die dahingegangene Schechner, „einstige Nebenbuhlerin der Sonntag". Ihre Glanzrollen waren: Fidelio, Agathe, Vestalin, Iphigenia, Emmeline. Sie stand 1827 auf der Höhe ihres Ruhmes und nahm unter der großen



Bergliot Ibsen,
Tochter Björnsons, trat in Deutschland als Sängerin auf.

Zahl der damals glänzenden Sängerinnen eine der ersten Stellen ein. Rellstab schrieb über sie: „Eine Menge der großartigsten Momente ihres Gesanges stehen mir noch heute unvergeßlich vor der Seele. So die Stelle: „Siegreicher Held, Dich krön' ich mit Lorbeer'n", die sie sang, daß man glaubte, Rom feiere seinen höchsten Siegestriumph; der Ruf: „er ist frei!", wo die Macht ihrer Stimme das Opernhaus erschütterte, daß die Karyatiden, die Trägerinnen der Logen, zu erbeben schienen. Von solcher Wundergewalt der menschlichen Stimme aber, wie von solcher Wirkung auf die Hörer, hat Niemand, der Nanette Schechner nicht bis zum Jahre 1827 gehört, nur eine Vorstellung. Ueberhaupt war das Jahr 1827 für mich das Jubeljahr des Gesangs durch die Catalani, Schechner, Wilhelmine Schröder-Devrient, Anna Milder, Henriette Sonntag und mittlere Talente wie Sabine Heinefetter, Caroline Seidler und andere, die heute weit die unseres ersten Ranges überglänzen würden. Die Catalani allein muß durch die Macht des Organs früher unserer deutschen Sängerin überlegen gewesen sein. 1827 war sie es nicht mehr; nur in einzelnen Regionen der Stimme klang noch volles Erz durch, nur in gewissen, rein italienischen Richtungen und Färbungen glänzte sie stärker als Nanette Schechner, deren Seele im Gesang gleich einer Sonne wärmte. Wir legen Zeugnis ab, daß wir eine Größere nicht gekannt."

Die schon oben erwähnte Erstaufführung des Freischütz durch die Münchener Hofoper hatte solchen hinreißenden Erfolg, daß man die Oper noch in der gleichen Spielzeit dreizehnmal wiederholte. Trotz aller unbarmherzigen Verurteilung des Werkes durch tonangebende Männer wie Spontini, Tieck, Platen (siehe Langhans, „Gesch. d. Musik"), wirkte auf die Hörer schon die Neuheit des absoluten, planmäßigen und konsequent durchgeführten Lokalkolorits dieser Oper, die einen Beethoven ausrufen ließ: „Das sonst so weiche Mannel! Ich hätt's ihm nimmermehr zugetraut! Nun muß der Weber Opern schreiben, gerade Opern, eine über die andere, und ohne viel daran zu knaupeln. Der Kaspar, das Untier, steht da, wie ein Haus. Ueberall, wo der Teufel die Tatzen reinstreckt, da fühlt man sie auch"; und zu Weber selbst, ihn in der Badener Sommerfrische mit einer Umarmung begrüßend: „Da bist Du ja, Du Kerl, Du bist ein Teufelskerl, grüß Dich Gott!" Beethoven entließ Weber mit dem Wunsche: „Glückauf zur neuen Oper! Wenn ich kann, so komme ich zur ersten Aufführung." — Das schönste aller Urteile über Webers Wert aber wußte Richard Wagner auszusprechen, bei der Bestattung der aus England 1844 erst nach Dresden übergeführten Asche des so früh Dahingeschiedenen: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt, als Du!"

Das Jahr 1823 bringt in München ein Konzert mit ausschließlich neuen Kompositionen von Fränzl, Moralt, Aiblinger, Sphor, Reißiger, u. a. auch einen „Bayrischen Volksgesang" von — Spontini! Hofkapellmeister Winter setzte eine besondere Ehre darein, die zeitgenössischen Tondichter auch im Konzertsaal mit neuen Werken zu vertreten; er führt solche von Moscheles, Cherubini, Caraffa, Spohr auf; ein Melodram „Lützows wilde Jagd" von Körner, in Musik gesetzt von Carl Maria v. Weber, bald folgt Webers neue Ouvertüre zum „Beherrscher der Geister". Gleichfalls 1823 wird eine neue Phantasie von Mozart für Orchester, sowie ein Notturno für Harmonium und Janitscharenmusik von Spohr aufgeführt, der jetzt als Komponist der „Jessonda" auf der Höhe seiner Produktionskraft und als Meister seiner Geigenkunst ebenso auf dem Gipfel seines Ruhmes stand. — Auch Spohr fand, gleich Weber, in Richard Wagner den pietätvollsten Nachredner und Würdiger seiner Kunstbedeutung als deutscher Meister. —

War das Jahr 1823 reich an schönen Musikerlebnissen in München (Gastspiel der Schröder-Devrient als Fidelio! — Bei einer anderen Fidelioaufführung sang der vielseitige Bassist Mittermayr den Florestan!), so war es auch das Verhängnisvollste in der Theatergeschichte, da es das kaum fünf Jahre neu bestehende Königl. Opernhaus in Flammen aufgehen sah. „Mein schönes Theater, mein schönes Theater, das überleb' ich nicht!" rief König Max händeringend, als er in kalter Winternacht sich auf den Brandplatz begab (nach Leythäuser). — Der Monarch beruhigte sich erst einigermaßen, als ihm andern Tags von der Gemeinde München durch ihre Vertreter 300 000 Gulden für den Wiederaufbau des Theaters garantiert wurden. — Man nahm die Vorstellungen vier Wochen später im Residenztheater wieder auf und schritt sofort zum Wiederaufbau des Opernhauses. Seine Vollendung und Neueinweihung erlebte der kunstsinnige König noch, dem sich die Liebe seines Volkes im hellsten Lichte zum fünfundzwanzigjährigen Regierungsjubiläum im Jahre 1824 gezeigt hatte. Doch nur wenige Monate noch sollte sich der Herrscher des neuen Musentempels erfreuen, bis sich des treuen Landesvaters Augen für immer schlossen.

Die Oper bringt 1824 die Erstaufführung von Aubers „Schnee". Sonst bietet das Jubiläumsjahr keine künstlerischen Ereignisse von Bedeutung. Die frühe Konzertstunde, abends von 6—9, wird nur bis 1824 beibehalten, von dann ab beginnen die Konzerte um halb sieben.

1825 wird zum Jahresbeginn das neue Hof- und Nationaltheater wiedereröffnet, merkwürdigerweise nur mit kleinem, gemischtem Programm und Ballett, keiner würdigen Opernaufführung! — Webers „Euryanthe" wird zum erstenmal hier gegeben; das gleiche Jahr bringt die Wiederaufnahme des Fidelio mit der Schechner. Im Oktober läuten die Trauerglocken für den „guten König Max" und bis Dezember bleiben die Pforten der Theater geschlossen. Rossinis „Tankred" eröffnet sie wieder.

Es schließt eine besondere Kunstära mit dem ersten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts in München. König Max ist tot und nicht lange überlebt ihn der verdiente Hofkapellmeister Peter v. Winter († 1826). — Seit 1816 hatte sich Kaspar Ett als Hoforganist der Kirchenmusik Münchens erfolgreich angenommen. Er war 1788 bei Landsberg in Bayern geboren und starb 1847 in München. Nicht nur schöne alte geistliche Kompositionen wußte er zu neuem Leben zu erwecken, sondern schuf auch selbst zahlreiche kirchliche Werke, die noch heute in den katholischen Gotteshäusern Münchens zu den beliebtesten zählen. *Winter* und *Ett* gebührt daher die Ehre, den musikalischen Geschmack Münchens in diesen ersten Dezennien des neunzehnten Jahrhunderts hervorragend in edler Richtung beeinflußt zu haben. (Schluß folgt.)

Unbekannte französische Wagner-Briefe

Mitgeteilt und übersetzt von Dr. EDGAR ISTEL (Berlin).

So viel auch schon über Wagners berühmten Pariser Aufenthalt anläßlich der Erstaufführung des „Tannhäuser" publiziert worden ist, so wenig war doch bisher an authentischen Dokumenten aus Wagners eigener Feder darüber in die Oeffentlichkeit gedrungen, da die wenigen Bruchstücke, die davon bisher mitgeteilt werden konnten, nur auf Konzepten Wagners beruhten, während die Originale selbst (übrigens in einem oft recht mäßigen Französisch verfaßt) vollständig unzugänglich in den Archiven der Großen Pariser Oper ruhten. Erst unmittelbar vor Kriegsausbruch hat der Archivar der Oper, Herr Banès, dem französischen Musikschriftsteller J. G. Prod'homme diese Dokumente zugänglich gemacht; und diesem, meinem alten Freunde, verdanke ich die Möglichkeit, sie hier zum ersten Male in deutscher Uebersetzung zu veröffentlichen, nachdem Prodhomme selbst sie vor einigen Jahren bei G. Schirmer (New York) in französischer und englischer Sprache veröffentlicht hatte.

Der erste dieser Briefe, an Alphonse Royer, den Direktor der Großen Oper, gerichtet[1], und zwar unmittelbar nach einer Hauptprobe vom 24. Februar 1861, gibt der Unzufriedenheit des Meisters mit dem Dirigenten Dietsch Ausdruck. Dieser Pierre Louis Philippe Dietsch (geb. zu Dijon 17. März 1808, gest. zu Paris 20. Februar 1865) war derselbe, an den Wagner in seiner ersten Pariser Zeit den Stoff des „Fliegenden Holländer" verkaufen mußte. Diese Oper (Libretto von Paul Foucher nach Wagners Szenarium) wurde am 9. November 1842 in Paris als „Le vaisseau fantome" aufgeführt, brachte es aber infolge Dietschs Unfähigkeit zu keinem Erfolge. Diesen Dietsch führte nun Wagners Unstern als Dirigent wiederum dem Meister hier in den Weg. Der Brief lautet:

Paris, den 25. Februar 1861.

Mein lieber Herr Royer!

Ich kann mich wirklich nicht dazu entschließen, den unerhörten Eifer so vieler Künstler und Studienmeister einem unfähigen Dirigenten zu opfern, der die endgültige Aufführung meines Werkes dirigieren soll.

Ohne auf die Beschwerden zurückzukommen, die ich gegen den Dirigenten geltend machen könnte, der den freundschaftlichen Charakter des Vorschlages verkannte, wonach ich selbst eine Probe leiten wollte; ohne weiterhin das Resultat zu kennzeichnen, das ich von dieser Probe erhoffte, die mir gestattet hätte, ihm gewissermaßen alle notwendigen Nuancen, die er selbst nicht hätte erfassen können, zu zeigen, sehe ich mich gezwungen, infolge dieses Widerstandes meine Ansprüche zu vermehren und Ihnen den unwiderruflichen Entschluß zu unterbreiten, den ich infolge der gestrigen Probe gefaßt habe.

Ich verlange also heute nicht nur, die letzte Hauptprobe zu dirigieren, sondern auch die ersten drei Vorstellungen meines Werkes, dessen Vorführung ich unmöglich erachte,

[1] Vergl. Altmann, Wagners Briefe No. 1459.

wenn Sie meine legitimen Ansprüche nicht zu befriedigen vermögen.

Ich habe nicht die Schwierigkeiten zu prüfen, die sich der Anwendung dieser Maßregel entgegenstellen könnten, sondern Ihnen einzig den Charakter absoluter Notwendigkeit klar zu machen.

Was auch geschehen mag, die Tatsache der Aufführung des Tannhäuser kann davon nicht mehr getrennt werden. Hinzufügen muß ich, mein lieber Herr Royer, daß Sie dringend eingreifen müssen und eine letzte Anstrengung machen zugunsten einer Aufgabe, in deren Bewältigung Sie mich bisher mit so viel Wohlwollen unterstützt haben.

Sie werden verstehen, daß im gegenwärtigen Zustand der Dinge die Lösung rasch erfolgen muß. Die Fortsetzung der Proben, nur um den Dirigenten mit seiner Aufgabe vertrauter zu machen, ist unmöglich; die Künstler sind entmutigt, und ich selbst fühle nicht mehr die Kraft in mir, die Erziehung des Dirigenten anders in die Hand zu nehmen, als indem ich ihn einlade, Zeuge der letzten Hauptprobe und der drei ersten von mir selbst geleiteten Vorstellungen zu sein.

Hochachtungsvoll Ihr sehr ergebener Diener

Richard Wagner.

Als Wagner seine Wünsche nicht erfüllt sah, schrieb er einen zweiten, bedeutend formelleren Brief [1]:

Paris, den 1. März 1861.

Herr Direktor!

Wahrscheinlich infolge eines Mißverständnisses hat man meiner Bitte um 100 Eintrittskarten für die morgige Generalprobe wohl nicht entsprochen. Wenn bisher der Saal bei den letzten Proben [2] zu sehr überfüllt war, so ist das nicht im mindesten meine Schuld. Gestern habe ich zum Beispiel sogar meiner Frau den Eintritt verweigert, damit die Probe den intimsten Charakter trage. Ich war dann allerdings sehr erstaunt, den Saal mit mir vollständig fremden Personen gefüllt zu sehen. Ich glaube also im Recht zu sein, wenn ich Sie, sehr geehrter Herr, ersuche, mir vorläufig 100 Parterrekarten zu senden, um meine Freunde unterzubringen, die ich auf diese Hauptprobe vertröstet habe. Uebrigens bitte ich, den Gesuchen der fremden Künstler um Logen und Sitze für die gleiche Probe morgen Abend zu willfahren.

Mit Empfehlungen

Richard Wagner.

Wagner erhielt die gewünschten Plätze, doch genügten sie nicht, so daß er nochmals drei Briefe in der Angelegenheit schreiben mußte:

Verehrter Herr (Adressat unbekannt, vielleicht Royer)!

Da ich jedermann auf die letzte Hauptprobe vertröstet habe, bin ich in der Verlegenheit, sogar mit den 100 Billets, die Sie mir gestern gütigst gesandt haben, nicht zu reichen. Ich erhalte fortwährend noch Bitten seitens unserer Künstler, der Gesandtschaften, von vergessenen Freunden etc., so daß ich nicht ausreiche, wenn Sie mir nicht noch 50 Karten geben.

Ich sage mir dieses Mal, daß, selbst wenn ich mich diesmal auf die genannte Zahl beschränken würde, ich doch den Saal gefüllt vorfände, und dann hätte ich die Vorwürfe seitens aller der, die ich abgewiesen hätte.

Gestatten Sie mir also, auf meiner Bitte zu verharren und seien Sie gegrüßt von Ihrem ergebenen Diener

Richard Wagner.

Paris, 2. März 1861.

* * *

Herr Martin (der Sekretär) möge meinen herzlichsten Dank empfangen für die Güte, mit der er meiner Bitte entsprach.

Könnte er mir noch vier Logen für die Mitglieder einiger Gesandtschaften geben, die sich speziell für mein Werk interessieren?

Mit vollkommener Hochachtung sein sehr ergebener Diener

Richard Wagner.

2. März 1861.

Und schließlich in der gleichen Angelegenheit nochmals am selben Tage (wahrscheinlich wiederum an Martin):

Verehrter Herr,

hätten Sie die Güte, mir noch ein Dutzend Eintrittskarten für diesen Abend zu senden. Ich habe nämlich einige sehr intime Freunde von mir vergessen.

Herzlichen Dank

Ihr sehr ergebener

Richard Wagner.

Ein weiterer Brief, irrtümlich vom 4. Februar (vermutlich richtig: 4. März; Wagner verwechselte am Anfang des Monats häufig gern die Monatsnamen), bezieht sich auf den Herausgeber der „Gazette des Théâtres", Giacomelli, einen der frühesten französischen Wagnerianer:

Mein lieber Herr,

von allen Seiten werde ich um Eintrittskarten für die ersten Aufführungen zu Tannhäuser bestürmt. Da diese Bitten von Freunden aus allen Ländern kommen und die meisten große Reisen aus Deutschland, der Schweiz usw. gemacht haben, fühle ich die unbedingte Verpflichtung, ihnen Plätze zu verschaffen, statt sie in den Händen von Spekulanten zu lassen, die sie vielleicht meinen schlimmsten Feinden verkaufen. Aber da ich gegenwärtig mit anderen dringenden Geschäften so überhäuft bin, kann ich mich nicht noch speziell mit dem Arrangement der Placierung meiner Freunde befassen.

Ich beschreite also den Weg, Herr Giacomelli, der mich früher bereits zu meiner vollen Zufriedenheit unterstützte, und der Ihnen diesen Brief überbringen wird, mit allen diesen Geschäften zu betrauen. Wollen Sie ihn also bitte gefälligst als meinen Bevollmächtigten anerkennen, sowohl um vom Bureau in meinem Namen die Billets für die sechs ersten Vorstellungen zu erhalten, als auch, um von meinem Vorrecht Gebrauch zu machen, im voraus noch vor dem allgemeinen Verkauf alle für mich nötigen Plätze, Logen oder Sperrsitze zu erhalten. —

Ich benutze die Gelegenheit, um Ihnen herzlich für das große Interesse zu danken, das Sie am Fortschreiten meines Werkes nehmen und Sie der größten Dankbarkeit zu versichern für alle Ihre freundschaftlichen Sorgen, durch die Sie mich so sehr verpflichtet haben.

Mit größter Hochachtung

Ihr sehr ergebener

Rue d'Aumale 3. Richard Wagner.

Inzwischen beschloß Wagner, da er Royer vergebens gebeten hatte, sich an den Minister Grafen Walewski selbst zu wenden. Am 4. März wollte er deshalb eine Anzahl seiner Freunde zu einer Beratung bei sich versammeln; unter ihnen sollte auch Royer sein, an den er folgenden Brief richtete:

Mein lieber Freund,

Sie werden herzlich gebeten, morgen, Montag um halb ein Uhr pünktlich einer kleinen Freundes-Zusammenkunft beizuwohnen, die ich zusammenrufe, um kaltblütig einige notwendige Maßnahmen zu beraten.

Ich rechne auf Sie und Ihren freundschaftlichen Rat.

Ganz der Ihre

Sonntag abend. Richard Wagner.

Das Resultat dieser Konferenz, über die Wagner in seiner Autobiographie spricht, und an der u. a. auch Otto Wesendonk, der vorübergehend in Paris anwesend war, teilnahm, war, daß Wagner sich zunächst an den Kaiser Napoleon persönlich wendete. Dieser antwortete, wie Wagner erzählt, „mit gewohnter Freundlichkeit", daß dem Meister weitere Proben bewilligt seien. Nun mußte Wagner sich dennoch an Walewski wenden, an den er folgenden, bisher durchaus unbekannten Brief richtete, dessen von der Hand Nuitters herrührendes Konzept sich in den Archiven der Oper vorfand. Der undatierte Brief wurde, wie aus Walewskis Antwort hervorgeht, am 7. März 1861 abgesandt.

Herr Graf!

Ein Befehl Seiner Majestät hat den Tannhäuser auf die Opernbühne gebracht. Ich brauche Eurer Exzellenz nicht die tiefe Dankbarkeit besonders zu betonen, die ich deshalb ewig bewahren werde. Aber ich muß sagen, wie sehr ich von dem Eifer und dem Talent gerührt bin, mit dem die Verwaltung, die Dienstchefs und die Künstler mir unablässig gedient haben. Ich war bisher bis zum letzten Augenblick überzeugt, daß die Vorstellung völlig der hohen Gnade würdig sein werde, mit der mich Seine Majestät beehrten. Nun bleibt ein einziger Punkt, auf den ich glaube die Aufmerksamkeit Eurer Exzellenz richten zu müssen. Das ist die Leitung des Orchesters.

Als Herr Royer mich zum ersten Male fragte, ob ich einige Aufführungen leiten wolle, schlug ich diese Ehre ab. Es schien im Interesse meines Werkes selbst natürlicher, einen Dirigenten mit allen meinen Absichten vertraut zu machen und mir so auch ohne und abgesehen von meiner Mitwirkung eine gute Ausführung zu sichern.

Zu diesem Zweck habe ich nichts vernachlässigt, keine Erklärung verabsäumt und trotzdem bin ich zur Ueberzeugung gekommen — und ich kann es vor einer Versammlung von Künstlern beweisen —, daß der Dirigent, der mein Werk leiten soll, noch nicht die nötige Erfahrung für diese schwierige Aufgabe hat. Seitdem ich mich davon zurückgezogen, ihn unmittelbar zu unterstützen, und seitdem ich die Bühne verlassen habe, um mich in den Zuschauerraum zu setzen, konnte ich jeden Augenblick die Unfähigkeit, den Gedächtnismangel, die Unmöglichkeit, die vorgeschriebenen Tempi einzuhalten, feststellen. Meine Sänger fühlen sich verlassen und haben keinen festen Untergrund mehr. Unter diesen Umständen wird die Wirkung der Vorstellung mittelmäßig sein und keineswegs den aufgewandten Mitteln entsprechen. Hier liegt eine ungeheure Gefahr für ein Werk, das dem gewöhnlichen Geschmack keinerlei Konzession macht und das nur dann Eindruck machen kann, wenn es in einer vollendeten Aufführung vorgeführt wird, wie ich sie erhalten könnte,

[1] Vergl. Ad. Jullien, Richard Wagner (1886).

[2] Es waren über 500 Personen anwesend, darunter eine große Reihe von Journalisten.

wenn ich selbst an der Spitze eines mit Recht so berühmten Orchesters erschiene.

Diese Gunst wird überall als ein Recht des Komponisten betrachtet. Ich habe es verschmäht, als man mir es anbot, ich war also weit davon entfernt, zu glauben, es könne mir im letzten Augenblick bestritten werden, wo die Umstände es notwendig machten. (Der nächste Satz: „Aussi je me à l'idée d'en faire l'objet d'un quelconque" ist zum Teil unleserlich und verstümmelt.)

Jetzt indessen kann ich diese Konzession von Herrn Dietsch nicht erlangen.

Ich erkenne wohl die große Schwierigkeit, die die Lösung dieser Sache für Eure Exzellenz bietet. Wenn ich mich in der gewöhnlichen Lage eines Autors einem Theater gegenüber befände, zöge ich mein Werk zurück. Aber (unleserlich) . . . es ist mir völlig unmöglich, auf diese Art der hohen Gnade, die mir zuteil wurde, zu entsprechen. Und inzwischen stehe ich nun am Vorabend einer Aufführung, deren Ausgang mir zweifelhaft erscheint. Ich glaube also, die einzige Aufgabe, die mir bleibt, ist, von nun an keinerlei Anteil mehr zu nehmen an einer Sache, deren Leitung nicht mehr in meinen Händen ist. Und da es sich schließlich um ein Werk von mir handelt, glaubte ich dadurch, daß ich mich zurückziehe, bei Eurer Exzellenz protestieren zu müssen und mir das Recht vorzubehalten, mindestens dem Publikum gegenüber zu protestieren."

Walewski antwortete bereits am folgenden Tage sehr höflich, weigerte sich jedoch, Wagners Wunsch zu erfüllen, da an der Oper niemals einem Komponisten, weder einem französischen noch ausländischen, selbst Rossini und Meyerbeer nicht — wie Walewski mit leiser Ironie hinzufügte — ein solches Vorrecht bewilligt worden sei. Schließlich wies der Minister noch daaruf hin, daß der Dirigent, der dem Komponisten seinen Taktstock abträte, in alle Zukunft seine Autorität zu verlieren befürchten müsse. Darin war Walewski entschieden im Recht: der Gebrauch, dem Komponisten den Dirigentenplatz einzuräumen, bestand in Frankreich nicht, und wurde — was festzustellen sehr interessant ist — auch späterhin selbst einem Gounod nicht zugestanden. Man sieht, wie konservativ die Franzosen in solchen Dingen waren. Erst nach schweren Kämpfen, die nicht weniger als acht Jahre dauerten, setzte dann Gounod, nachdem die Opéra comique sich willfähriger erwiesen hatte, im Jahre 1881 es durch, daß er am Dirigentenpult der Großen Oper erscheinen durfte, um seinen „Tribut de Zamora" zu dirigieren.

Wagner zog sich grollend zurück, und das Werk wurde denn ohne seine weitere Beihilfe am 13. März aufgeführt. Wahrscheinlich um diese Zeit wurde der nachfolgende, undatierte, unvollständige und nicht unterschriebene Brief verfaßt, der wiederum an Royer gerichtet ist:

Herr Direktor,

Sie ersuchen mich um neue Striche in meinem Tannhäuser, um die Dauer meines Werkes derart zu beschränken, daß Sie der Aufführung meiner Oper ein Ballett folgen lassen können, und mittels dieses Opfers glauben Sie einen mächtigen Teil Ihrer Abonnenten zu befriedigen, der sich dem Erfolg meines Werkes widersetzt, da er sich durch den Mangel eines gewohnten Balletts inmitten meines Werkes benachteiligt glaubt.

Wenn es sich für mich um das Auftreten mit einem ganz neuen Werke handelte, hätte ich es wohl vorgezogen, die ganze Partitur zurückzuziehen, um sie vor einer prinzipiellen Verstümmelung zu bewahren, eingedenk des Schillerschen Wortes, daß die Kunst nur durch die Künstler erniedrigt wird. Aber mir scheint, diesmal brauche weder ich selbst mich, noch meine Ideen und Tendenzen zu identifizieren mit diesem Tannhäuser, der, seitdem er im ganzen musikalischen Europa bekannt ist, mehr der Welt als mir selbst angehört und zu dessen Würdigung das Los, das ihm gemäß den Gebräuchen der großen Oper bereitet wird, in keinem wesentlichen Punkt verändert zu werden braucht. So also bin ich seit vielen Jahren gewissermaßen tot für dieses Werk, das überall ohne meinen Beistand gegeben wurde, so daß ich fast das Gefühl eines lebendigen Zusammenhanges mit ihm verloren habe. Es war also eine Art Zufall, der mich noch einmal in eine direkte und aktive Beziehung zu diesem Werk gesetzt hat durch seine Verpflanzung auf das erste Pariser Theater, eine Ehre, die es seinem anderwärts erworbenen Ruf zu verdanken hat.

Ich habe Vorteil gezogen aus den hervorragenden Anordnungen, die ich zu diesem Zwecke vorfand, um auch meinerseits zum Gelingen des Vorhabens beizutragen, und ich empfand hohe Genugtuung darüber, mein Werk so vollendet von den Künstlern wiedergegeben und so warm vom Publikum aufgenommen zu sehen, das, trotz der Bemühungen einer erbitterten Gegnerschaft, meine Musik so oft mit einmütigem Beifall überschüttete. Durchaus befriedigt durch diese unbestreitbaren Erfahrungen, glaube ich mich nun zurückziehen zu dürfen von der Ueberwachung des zukünftigen Loses meines Werkes und ich überlasse die Sorge, es in Uebereinstimmung zu bringen mit den herrschenden Gebräuchen Ihres Theaters denen, die bisher sowohl meinen persönlichen Gesichtspunkten wie dem Geist der Aufführung so wohl entsprochen haben. Da es sich darum handelt, ein Werk zu erhalten, um damit die Wünsche derer zu befriedigen, die daran einen so offen ausgesprochenen Anteil genommen haben, autorisiere ich Sie, alles zu tun, was Ihnen nötig scheint, um die zu befriedigen, die dabei nicht ihr gewohntes Vergnügen gefunden haben. Deshalb betrachten Sie mich als tot und außer stande, mich selbst mit der Aufführung meines Werkes zu befassen, ebenso wie ich im selben Sinne tot bin für diesen Tannhäuser in bezug auf alles, was die Aufführungen an anderen Theatern betrifft.

Vermutlich hat Royer diesen etwas gewundenen Brief erhalten, den eine fragmentarische Notiz — wahrscheinlich vom 25. März und ebenfalls ohne Unterschrift — bestätigt:

„Da die Mitglieder des Jockey Club nicht erlauben wollen, daß das Pariser Publikum meine Oper auf der Bühne der Kaiserlichen Großen Oper aufgeführt hören kann, es sei denn, daß man darin zur gewohnten Stunde des Klub-Eintritts im Theater ein Ballett getanzt sieht, ziehe ich meine Partitur zurück und bitte Sie, dem Herrn Staatsminister meinen Entschluß mitzuteilen, durch den ich ihn einer großen Verlegenheit zu entheben glaube."

Die weiteren Briefe Wagners und die Antwort des Grafen Walewski in dieser Angelegenheit sind bereits veröffentlicht: G. Servières hat sie in seiner Schrift „Tannhäuser à l'opéra en 1861" publiziert. Der Minister fand, „daß die vierte Vorstellung mehr Unannehmlichkeiten als Vorteile habe" und ließ somit den Tannhäuser endgültig fallen.

Die folgenden Ereignisse sind aus Wagners eigener Schilderung und aus den Wagner-Biographien, namentlich aber aus Servières zitierter Spezialschrift, so bekannt, daß ihre nochmalige Wiedergabe hier unnütz wäre. Von besonderem Interesse ist jedoch noch eine bisher unbekannte Tatsache: der Verleger G. Flaxland richtete am 20. Dezember an Wagners Uebersetzer Nuitter einen Brief, in dem er bittet, für einen hervorragenden Bariton die Romanze Wolframs „O du mein holder Abendstern" herausgeben zu dürfen und anfragt, ob Nuitter sich mit Wagner über eine zweite Strophe der Abendstern-Romanze geeinigt habe.

Diese zweite Strophe, deren Existenz bisher durchaus unbekannt war, sei hier zusammen mit der ersten in Nuitters Uebersetzung mitgeteilt:

L'Etoile du soir.

I.

O douce étoile, feu du soir,
Toi que j'ai toujours revoir,
Dis-lui de grâce:
Adieu pour moi
Quand elle passe
Auprès de toi.
Quand vers les sphères éternelles
Un ange étend ses ailes.

II.

Astre si pur, rayon d'espoir,
Viens nous guider dans le devoir;
Bannis le doute
Et montre aux yeux
La sainte route,
Qui mène aux cieux.
Quand vers les sphères éternelles
Notre âme heureuse étend ses ailes.

Ob diese kleine, übrigens sehr stilvolle Ergänzung zum Konzertgebrauche je gedruckt oder öffentlich gesungen wurde, ließ sich nicht ermitteln. Jedenfalls aber beweist Flaxlands Verlangen, daß Tannhäuser beim großen Publikum nicht ganz mißfallen hatte und man zum mindesten, außer dem berühmten Marsche, dem Lied an den Abendstern des deutschen Meisters ein freundliches Gedenken bewahrte.

Eine Komposition Luthers.

Von Prof. OTTO RICHTER (Dresden).

Andreas Poach berichtet in seiner Schrift „Vom Christlichen Abschied aus diesem sterblichen Leben des lieben theuren Mannes Matthei Ratzebergers" (1559), daß Luther im Jahre 1530 auf der Feste Koburg in trüben Stunden die Weise einer alten Antiphon angestimmt habe. Der Text lautete: „Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini" („Ich werde nicht sterben sondern leben und des Herrn Werk verkündigen". Psalm 118, V. 17). Mit eigener Hand

habe Luther diesen liturgischen Gesang an die Wand seines Gemaches "geschrieben „und die Noten darüber"[1]. Noch Anno 1559 solle die Inschrift auf der Feste Koburg vorhanden gewesen sein „in der Stuben gegen den höltzlin hinaus, welches man den Hayn nennet, an der Wand geschrieben auff folgende Weis." (Folgen die Noten.) Aehnliches berichtet der St. Joachimsthaler Pfarrer *J. Matthesius* in seiner 9. Predigt über Luthers Leben (Winterfeld, Ev. Kirchengesang I, 176). Dort heißt es: „Denn weil jm die meiste Welt nach leib, leben und seel trachten, ergreift er mit lebendiger Zuversicht den schönen Vers ‚Non moriar, sed vivam et narrabo opera Domini' und ist bei sich in krafft des Geists und Gotts wort auffs aller gewißste, die Rechte des Herrn werde zu Augsburg in allenthalben den Sieg wider alle Pforten der Hölle gewißlich erhalten... Diesen wunderschönen Vers hat Luther mit seiner eigenen Hand ime an alle Wände fürgeschrieben und neben der Antiphon ‚in pace in id ipsum' oftmals gesungen." Von diesem Koburger Gesange des Reformators nun existieren mehrere alte Tonsätze, auf deren einen der hochverdiente Musikforscher Dr. *Rochus von Liliencron* seinerzeit neu hingewiesen hat. Derselbe befindet sich als Chor in einem mit lateinischen Gesängen ausgestatteten Drama „Lazarus" (1545) des *Joachim Greff*, jenes ältesten Schauspieldichters aus Luthers engstem Kreise und eifrigsten Agitators für die geistliche Dramatik (cf. Scherer, Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. IX, S. 624). Diesem Werke hat *Greff* folgende Anweisung beigefügt: „... Und auf den allerletzten Epilogum folgt ‚Non moriar sed vivam' D. Martini Lutheri, IV vocum, aus seinem schönen Confitemini. Dasselbig stücklein, weils kurtz und nicht so gar gemein ist, hab ich allhie an diese Action auch mit drucken lassen... Folget Non moriar sed vivam D. M. L."[2] *Liliencron*, der diese kleine Komposition in der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft (Jahrg. VI, S. 129) abdruckt, bemerkt dazu: „Wenn man Greffs Worte buchstäblich nimmt, so besagen sie eigentlich, daß der vierstimmige Satz Luthers eigene Arbeit sei. Konnte Luther zu drei Stimmen eine vierte setzen, wie wir aus seinem Briefe aus denselben Koburger Tagen[3] über ein dort gefundenes altes Lied sehen, mit dem sich Luther einen Scherz machte, so konnte er wohl auch einen vollständigen vierstimmigen Satz schreiben. Dem stünde auch seine oft angeführte Aeußerung über eine Komposition *Senfls:* „So was könnte er (Luther) nicht machen", keineswegs entgegen. Denn nach vernünftiger Interpretation heißt das doch nicht, daß Luther überhaupt nicht kontrapunktieren könne, sondern nur, daß er so schön und kunstfertig, wie Meister Senfl, nicht zu schreiben vermöge. Indessen glaubte Liliencron aus andern, Luthers Musikkönnen nicht berührenden, Gründen, an der Urheberschaft des Reformators zweifeln zu sollen. Der Tonsatz stamme, meint er, vermutlich von dem bayrischen Hofkapellmeister *Ludwig Senfl*, Luthers Lieblingskomponisten. Diese Frage hat Prof. Dr. *Theodor Kroyer* in München später nochmals untersucht (Denkmäler der Tonkunst in Bayern, Jahrg. III, Bd. 2) und auf Grund zum Teil neuen Stoffes, der Liliencron damals noch nicht vorgelegen hat, so gut wie erwiesen, daß der Komponist jenes vierstimmigen „Non moriar" aus Luthers „schönen Confitemini" kein anderer als der Reformator selbst ist. Von Kroyers Feststellungen hat die größere Oeffentlichkeit, soweit ich sehe, seinerzeit keine Kenntnis erhalten. Und doch dürften unsere Gemeinden, wie auch das evangelische Haus — zumal im Gedenkjahre 1917 — ein begründetes Anrecht darauf haben, „dasselbig stücklein" unseres Glaubenshelden kennen zu lernen. Gibt es doch nicht nur neue Kunde von des großen Reformators tiefwurzelnder Neigung zur Musik, sondern liefert zugleich den Beweis, daß Luther am Ende doch etwas mehr gewesen, als ein der Praxis und Theorie der Tonkunst „unkundiger Laie". Die kleine, wohlklingende homophone, im einfachen Kontrapunkt gesetzte Motette ist in einer Sonnabendvesper des Dresdener Kreuzchores vor einiger Zeit erstmalig gesungen und dadurch aus 300jährigem Todesschlafe erweckt worden. Sie wird den Kirchen- und Schulchören, sowie unsern „Haus-Kantoreien", praktisch unmittelbar verwendbar, in einigen Tagen durch mich dargeboten werden (Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig). Die Luthersche Wandinschrift, deren Melodie nach damaliger Sitte als „fester Gesang" (Cantus firmus) im Tenor sich befindet, wird der Komposition vorangesetzt sein. Sie ruht auf den melodischen Gängen des 8. Psalmtones und dem sich daran schließenden 8. Tone der Cantica.

[1] *Otto Kade* („Der neu aufgefundene Luther-Codex vom Jahre 1530", S. 143) meint, die Melodie des „Non moriar" sei von Luther selbst erfunden. Bei dem Spiele von Dohlen und Krähen, die in einem Gehölz nicht weit von der Feste ihr Wesen trieben, sei sie ihm eingefallen.

[2] Bei Greff in Einzelstimmen gedruckt. Außerdem (in Partitur) in „Selectae, Harm. Vitebergae" (1538) von *Georg Rhau*.

[3] Dieser an D. *Joh. Agricola* in Eisleben am 15. Juni 1530 geschriebene Brief lautet: „Ich schicke euch hier einen Gesang... Da ich nämlich 4 Tage lang weder lesen noch schreiben konnte, fand ich in cloaca ein Papier, auf welchem dieser alte Gesang für 3 Stimmen gesetzt stand. Diesen habe ich gereinigt, corrigiert und verbessert durch Hinzufügung einer 4. Stimme, und habe schnell einen Text darunter gesetzt." Diesen Gesang sollte Agricola meinem Diakonus Römer geben, der sich einbildete, ein scharfsinniger Musikkritiker zu sein, und ihm sagen, er habe ihn von Augsburg empfangen, er sei ein ganz neues Begrüßungslied für Kaiser Karl V. und König Ferdinand, das viel Lob eingeerntet habe. Luther schließt den Brief mit den Worten: „so wolle er diesem großen Musikkritiker ein für allemal sein Richteramt in Sachen der Musik abnehmen". Könnte er's doch auch, so fügen wir hinzu, bei manchen Kritikern unserer Tage, die seinen musikalischen Ruhm ihm nicht zu gönnen scheinen, ja selbst sein Meisterwerk „Ein' feste Burg" ihm entreißen möchten!

Ferruccio Busoni: „Turandot" und „Arlecchino".

(Uraufführung am Zürcher Stadttheater.)

Seid ernst, wie wir euch wünschen. Denkt ihr seht,
Als lebten sie, in stolzer Majestät
Des edlen Spiels Personen. Denkt sie groß —
Shakespeare.

Was dem Einen recht ist, ist dem Andern billig. Wie auf dem Podium ringen auch auf der Bühne unsere beiden großen Klaviermeister um die Palme. Dieser Winter brachte uns D'Alberts Tiefland, Abreise, Tote Augen; nun betritt auch Busoni die Bretter, die die Welt bedeuten. Dabei bekennt er sich zu jenen Autoren, die etwas ganz Bestimmtes „wollen". Sei es, daß sie einer vorgefaßten Theorie schöpferisch nachzuleben versuchen, sei es, daß sie aus der Beschaffenheit ihres Werkes nachträglich, um es seiner Besonderheit wegen zu rechtfertigen, eine Theorie ableiten. Das Programm ist da und heischt Auseinandersetzung. Busoni sagt: Denkt jeden Augenblick daran, daß ihr im Theater sitzt, „nehmt die Bühne nicht ernst" — die Bühne ist ein Spiegel, nur ein Spiegel. —

Jawohl, Herr Busoni, ein Spiegel ist sie, aber ein Brennspiegel, der die zerstreuten Strahlen des „wirklichen" Lebens gesammelt als dreifach gesiebte Wahrheit zurückwirft. Ein Spiegel, der nicht „verkleinert", wie Busoni meint, und nicht verkleinlicht, sondern verdichtet! Selbst die Satire, die von der Schwäche und den Gebrechen lebt, wird diese steigern, um zu wirken, nicht „verkleinern" — (wie es denn auch im „Arlecchino" wirklich geschieht). Wer aber, wie Busoni, die Unechtheit des Bühnenbildes betonen will, sich grundsätzlich hütet das Rein-Menschliche zu unterstreichen — (auch im Märchen, dem Symbol des Rein-Menschlichen!) — wer dem Tragischen seine Geburtsstätte, die Bühne, versagen will, verzichtet von vornherein auf den wertvollsten Mitarbeiter des schaffenden Künstlers: auf die mitschaffende Phantasie des schauenden Hörers. Ja, er verbittet sich diesen Helfer und sagt ihm: Ich will daß du nur Puppen siehst! Daß Pyramus nicht Pyramus und der Löwe kein Löwe ist, hat schon Zettel der Weber seinem Publikum in einem Prologus zu sagen für nötig befunden. Wie aber, wenn wieder einmal ein unbewußt gefühlter Mangel die künstlerische Forderung geboren hätte? Wenn, deutsch gesprochen, die ästhetische Formel lautete: Ich will nicht erwärmen, weil ich nicht erwärmen kann! Der Uebergang von der Sprache zum Gesang bedeutet Steigerung. Wozu nun also Musik, wenn Busonis Bühnenwesen untermenschlich bleiben sollen? Und doch entschlüpft es gelegentlich dem Programm: „Wahrheit, die den Wert der Oper bestimmt, ist nur die Musik". Wahr und unecht? Schwer zu einigender Gegensatz. Wie, oder regte sich da der absolute Musiker, der Theorie zum Trotz? Es scheint fast so, wenn man liest, daß Busonis Musik zwar bestrebt ist, sich den Vorgängen auf der Bühne anzupassen, aber doch für sich allein wirksam sein will, und dies so sehr, daß sie bei Weglassung des Textes selbständige, absolute Musik bliebe! Diese Forderung ist weder neu, noch ungewöhnlich. Daß die formal gegliederte Gesangsszene der Klassiker, daß beispielsweise jede Nummer der Zauberflöte, selbst in der dürftigsten Uebertragung auf das Klavier, absolute Musik bleibt, war einer der wesentlichsten Einwände gegen den Verfechter des dramatischen Wortes, gegen Richard Wagner. Erfüllt Busoni musikalisch, was er behauptet? Dann wäre er als Ausgleicher im überdramatischen Hin und Her wahrlich zu begrüßen!

Die Textbücher zu Turandot, „einer chinesischen Fabel nach Gozzi", und Arlecchino, „einem theatralischen Capriccio" sind von Busonis Hand, nicht ohne Witz, gestaltet.

Einige platte Ausdrücke sind wohl geeignet, den Hörer einer Illusion wieder zu entreißen, der er, unartig genug, vielleicht verfallen war. Vom dramatischen Aufbau schweige ich. Das Wort „dramatisch" fehlt wohl nicht nur zufällig in Busonis Programm. Und die Musik? Sie spielt mit exotischen Motivchen — wir kennen die ethnographischen Neigungen des Komponisten —, sie versucht sich in unsangbaren Kombinationen, Ensemblesätzen, Tuttis, sie geht unvermutet aus, wie ein Licht: Die Leute reden plötzlich, doch ja nicht so, wie's etwa früher üblich war! Busoni hütet sich ja vor dem „All zu sehr" der Vertiefung! Im Augenblick, wo bei der kaltsinnigen Turandot — man kann nicht sagen die Knospe des Gefühls aufblüht, denn dieses Gefühl platzt plötzlich, wie eine Bombe — im gleichen Augenblick geht der Musik der Faden aus. Die Singstimme wird Sprechstimme, das glückselige Bekenntnis nüchterne Mitteilung! Oft quält sichs in Tönen hin, oft streift's an Operette. Wär er nur ganz getan, der kühne Schritt hinüber zur Burleske! Doch, ich vergesse, sie gerade lebt von ausgelassener Fantasie! Es ist ein eigen Ding um das grundsätzlich Andersmachenwollen. Wir sind noch immer Kind genug, um unser Gefühl nicht ohne Gegenwehr auf dem Prokrustes-Bette, des spekulierenden Verstandes verrenken zu lassen!

Die Hauptrolle des „Capriccio", der Arlecchino, ist eine Sprechrolle. Man kann ihn im Verdacht haben, ein nicht ganz geistloser, doch etwas herabgekommener Sprößling eines gewissen Don Giovanni zu sein. Seine Gattin Colombina scheint eine gesunkene Donna Elvira. Arlecchino ist das Sprachrohr ätzend-zersetzender Verstandesspielerei. Es ist ihm nichts heilig. Nicht eben sehr neu, nicht eben sehr tief, doch in Moissis gewandter Darstellung glatt und amüsant. Eine winzige Entführungsgeschichte ist der Kern der Handlung, wenn man schon von Handlung reden will, eine breite Verspottung des alten Koloraturstils, des nicht tot zu kriegenden Heldentenors, der selbst totgestochen lustig weiter singt — man lachte über solches schon vor dreißig Jahren! — — der Höhepunkt der Satire. Unwillkürlich greift hier Busoni, der Bekämpfer einer Kunst, die das Bewußtsein der Täuschung n i c h t wach erhält, Geschmacklosigkeiten an, deren größter Fehler es ist, illusions s t ö r e n d zu sein! Den Asinus, von einem Zweibeiner lustig dargestellt, der den Karren mit dem alten Plunder weiterschleppt, möchten wir uns gern gefallen lassen; weniger das ohrenrädernde Quartett! Getretener Quark wird breit, nicht stark! Busoni verneint selbst, daß Musik an sich schon komisch wirken könne, — und preßt sie hier gar in den Folterstiefel der Satire! Wie anders wirkt es, wenn Offenbach der großen Oper parodistisch auf den Leib rückt! Das Ergebnis ist im Arlecchino wie bei Turandot: Formlosigkeit; die fast wie Ratlosigkeit anmutet; Zerbröckeln statt Bauen, Verneinen an Stelle von Bejahen, Zerstören für Schaffen, — Steine als Ersatz für Brot!

Busoni leitete die Aufführung. Inez Encke (Turandot), August Richter (Kalaf), Laurenz Saeger (Kaiser), W. Bockholt (Schneidermeister), E. Grunert (Leandro) und Käthe Wenk (Kolombina) kämpften sich neben andern mit Ernst und bestem Willen durch ihre undankbaren Rollen. Die Ausstattung war glänzend. Ein ausverkauftes Premierenhaus feierte den allverehrten Meister des Klaviers. **Anna Roner, Zürich.**



Bochum i. W. Nach den im letzten Brief (Nr. 7) erwähnten Orchester- und Kammermusikkonzerten des hiesigen *Musikvereins* kam kurz vor Weihnachten auch der Chor zu Ehren. Kgl. Musikdirektor *Arno Schütze* hatte trotz der Einberufung vieler Mitglieder zur Fahne J. S. Bachs Weihnachtsoratorium zur Aufführung gebracht. Als Mitwirkende waren *Lydia Günther* (Hannover), *Anna Gräve* (Berlin), *Ludwig Ruge* (Bremen) und Dr. *Rolf Ligniez* (Frankfurt a. M.) am rechten Platze. Das verstärkte städtische Orchester, insbesondere der tüchtige Bach-Trompeter *Werle* (Köln), löste seine Aufgabe anerkennenswert. Ein Brahms-Beethoven-Abend führte den Chor zum Schluß des Winters abermals auf den Plan. Er bot Brahms' „Nänie". Da man diesem Werk ziemlich selten im Konzertsaal begegnet, war man sonderlich dankbar für seine Wiedergabe, zumal die Singenden geradezu Mustergültiges in Vortragsart und Tonsicherheit leisteten. Mit drei Sätzen (1., 4. und 5. Teil) der „Missa solemnis" vollendeten sie ihre ernste ersprießliche Winterarbeit. Das Stuttgarter Oratorienquartett (*E. Tester, M. Diestel, G. Ackermann* und *L. Feuerlein*) hinterließ als mitwirkende Solistengruppe den günstigsten Eindruck. Nicht minder stark fesselte es durch die Darbietung dreier Quartette von Brahms. Als erste Symphoniegabe im Winter 1916/17 bescherte Arno Schütze schließlich noch Brahms' Dritte. Kammermusikcharakter trugen zwei Abende. Zu Beginn des neuen Jahres war es eine *Reger-Gedächtnisfeier*. Sie weckte liebe Erinnerungen an die Zeit, da der große Tonmeister persönlich in Bochum weilte und im Verein mit Arno Schütze seine Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere spielte. Auch diesmal sollten sie erklingen, der Krieg aber hatte die Beschaffung eines zweiten Flügels hintertrieben. So spendete denn die Kammervirtuosin *Frieda Kwast-Hodapp* als berufene Reger-Interpretin das letzte größere Klavierwerk des Heimgegangenen, die Variationen und Fuge über ein Thema von Telemann, in einzigartiger Vollendung. *Havemann* (Dresden) vermittelte in überzeugender Klarheit Regers e moll-Violinsonate und seine Ciacona. Als Liedersängerin betätigte sich *Cecilie Valnor*. Der letzte Kammermusikabend stellte uns erstmalig das Künstlerehepaar *Metzger-Lattermann* vor. Außer Arien von Verdi, Offenbach und Meyerbeer bestrickte es durch die Darbietung köstlicher Weisen von R. Strauß, H. Wolf, Weber, Schubert und Brahms. Neben diesen intimen Veranstaltungen des Musikvereins erfreute auch die städtische Verwaltung (Abteilung für Kunstpflege) durch drei gleichartige Sonderkonzerte. Im Vordergrund stand da Beethovens Septett, das von der Rheinischen Kammermusikvereinigung (*Kosmann, Klimmerboom, Ludwig, Nauber, Menzel, Delitz, Sürth*) prächtig gespielt wurde. Starke Eindrücke vermittelte außerdem ein Liederabend der hochbegabten *Emmi Leisner* und ein Trioabend, dem als Ausführende die Herren *Schütze, Kosmann* und *Grützmacher* dienten. Während einer deutsch-bulgarischen Veranstaltung bot das Hüttner-Orchester (Dortmund) eine Reihe selten gehörter deutscher Tänze von Mozart. Solistisch betätigten sich Frieda Kwast-Hodapp (G dur-Klavierkonzert von Beethoven) und die bulgarische Sängerin *Anna Todoroff* (Sofia) mit großem Erfolg. Aus eigenem Antrieb erschienen *Elisabeth Boehm van Endert* und das Zweigestirn *Lieselotte* und *Konrad Berner*. Ihnen allen lauschte man mit Freude, sonderlich den meisterlichen Gaben Konrad Berners zur Viola d'amore. Unter den Kirchenchören regte sich der Pauluskirchenchor (Lehrer *Schmiedeknecht*). Er stellte seine fein studierten Volksliedklänge in den Dienst der Kriegsblindenfürsorge. Die Mitwirkung von Frau Dr. *Brück*, Arno Schütze und *Mailand* wurde dankbar gewertet. Lehrer *Wawrowsky* setzte sich mit dem Melanchthon-Kirchenchor für Heinrich Schütz' Johannespassion ein. Unsere größeren Männergesangvereine waren auch nicht untätig. Musikdirektor *Rudolf Hoffmann* trat mit „Schlägel und Eisen" zweimal auf den Plan und brachte neben Kompositionen der neuromantischen Schule (Kaun, Trunk, Gernsheim) einen schweren siebenstimmigen Chor des Finnländers Selim Palmgren („Tränen") zur Uraufführung. Unter den Orchestersachen, die er bot, gefielen besonders Beethovens V. Symphonie und Ewald Sträßers Tragödien-Ouvertüre. Der „Sängervereinigung" (Musikdirektor *Geyr*-Essen) verdankten wir die stilvolle Wiedergabe der Frithjof-Sage von Bruch. Gelegentlich eines Konzerts der Männerchorvereinigung „Leyer und Schwert" lernten wir u. a. mehrere neuzeitliche Schöpfungen des Dirigenten *J. Kranzhoff* (Dortmund) kennen (Deutsch-österreichische Kaiserhymne; Des Sohnes Abschied aus „Ein Volk in Waffen" und eine Grobschmiedweise). Endlich sei erwähnt, daß Musikschuldirektor a. D. *Hoelling* in der Adventszeit ein Weihnachtsspiel in melodramatischer Form von Dr. H. Schmidt (Bayreuth) aus dem Manuskript zur Aufführung brachte. — Im *Stadttheater* erfreute uns die Essener Bühne unter der Leitung von Dr. *Joh. Maurach* durch die vollwertige Wiedergabe mehrerer klassischer Opern (Tannhäuser, Freischütz, Königskinder, Waffenschmied). Kapellmeister *Drost* und *Schmid-Carstens* hatten jede mit feinem Stilgefühl erarbeitet und sicherten sich ständig den lebhaften Beifall des ausverkauften Hauses. Darstellerisch und stimmlich fesselten die Herren *Gottschalk* (Düsseldorf), *Gerhart, Helgar, Siewert, Hoff, de Leeuwe, Hieber*, wie auch die Damen *Jansen, Maschmann, Haupt*. *Max Voigt.*

*

Leipzig. Der letzte Ausklang des Musiklebens zwischen Ostern und Pfingsten schien uns für den an musikalischen Neu- und Seltenheiten erschreckend armen Winter entschädigen zu wollen. Nach der schweren Enttäuschung, die uns Max Schillings' „Mona Lisa" bereitete, erhofften wir von einem *Schillings-Courvoisier*-Lieder- und Melodramenabend der vorzüglichen, intelligenten und hinsichtlich der Schöpfungen moderner Lyrik von ihrer a l l e r Wert ehrlich und ohne Kritik überzeugten einheimischen Altistin *Maria Schultz-Birch* wenigstens eine Entschädigung auf dem Gebiet des Liedes. Sie blieb nicht nur aus, sondern es zeigte sich sogar mit voller Deutlichkeit, daß das schon damals vom jungen Richard Strauß überstrahlte Neu-Münchener Dreigestirn der achtziger und neunziger Jahre, Alexander Ritter, Thuille und Schillings, in Letztgenanntem heute am empfindlichsten verblaßt ist. Schillings' Freund und des Baslers Walter Courvoisiers (geboren 1876) Lehrer Thuille schlang zwanglos um die Gaben des Abends das äußerlich verknüpfende Band. Denn innerlich steht Schillings dem poesievollen Südtiroler Naturroman-

tiker gar nicht, Courvoisier nur in der Friedhofsstimmung der „Blühenden Gräber" näher. Aeußerlich geht jener, ein Pathetiker und Dramatiker auch im Liede, in Wagnerschen Rhythmen und Lisztschen Harmonien, dieser in Straußscher dionysischer Ekstase auf. Doch dies genügt nicht mehr, um die internationale Gleichartigkeit des modernen Stimmungsliedes und die ermüdende Familienähnlichkeit dieser Münchener Kunst um Thuille zu beheben. Sie war groß bei Courvoisier, dessen Klaviervariationen und kleine Chorwerke mit Orchester wir ungleich höher stellen. Sie war am größten bei Schillings, dessen marmorkalte, blutleere und antikische Art mit antiken Schillerschen Stoffen (Melodram „Das Eleusische Fest") immerhin noch am besten zusammenstimmt. Und so ergab sich folgerichtig und überraschend bei dieser zweiten der um die Einbürgerung moderner Lyrik in Leipzig sehr verdienten Schultz-Birchschen „Musik der Zeitgenossen", daß nicht die Tonkunst der Lieder, sondern die Dichtkunst des Melodrams und moderner Poesien (die hervorragende Berliner Sprecherin *Nora Mengelberg*) die unmittelbarsten und stärksten Eindrücke auslösten. Für den strahlenden Fixstern Neu-Münchens aber, Richard Strauß, trat die tüchtige Berliner Sopranistin *Luise Hirt* in einem *Richard-Strauß-Abend* ein. Der letzte Abend im Verein Leipziger *Musiklehrerinnen* brachte eine Reihe Ur- und Erstaufführungen als Beiträge zum Kapitel: Melodische Kunst im 18. und 19. Jahrhundert. Fürs 18. ein von Ernst Lewicki herausgegebenes und von Julius Klengel bearbeitetes Andantino für Cello und Klavier Mozarts von verklärter melodischer Schönheit. Fürs 19. M. Papsdorfs, etwa in den gefälligen Bahnen des älteren bürgerlichen deutschen Haus- und Gesellschaftsliedes der Abt und Curschmann wandelndes Lied „An die Nacht" für Tenor (*Hans Lißmann*) mit Cello und Klavier, Gernsheims e moll-Cellokonzert op. 78 und die namentlich im Bachisch dahinbrausenden Präludium, im edlen langsamen Satz und im Finale ungemein frische, gehaltvolle und mit gediegener akademischer Meisterschaft durchgearbeitete Virtuosenmusik einer handschriftlichen Suite (Nr. 3) für Cello. Prof. *Julius Klengels*, ihres Komponisten vollendetes Spiel sicherte all diesen Neuheiten vollen Erfolg. Die letzte *Volkstümliche Kammermusik* des Schachtebeck-Quartetts (Leipziger Künstlervereinigung für volkstümliche Kammermusik) in der Alberthalle griff nach vieljähriger Pause einmal wieder in die voll rauschende Bardenharfe Christian Sindings (Klavierquintett). Ein Brahms-Abend von *Edmund Schmid* vermittelte die Bekanntschaft mit einem unserer, etwa mit Richard Singer und Edwin Fischer heute meistgenannten und besten jüngeren norddeutschen Konzertpianisten. Der ausgezeichnete geistige Musiker in ihm überwiegt den Virtuosen. Die beiden Welten des Hebbelschen stolz und charaktervoll aufbegehrenden Trotzes, starken heftigen Impulses (f moll-Sonate), der norddeutschen tragischen Ballade (op. 10), sowie der Stormschen romantisch verschwimmenden norddeutschen Stimmungspoesie (beide Hefte Fantasien op. 116) stehen in feinem, im Affekt des Forte vielleicht noch ein wenig harten Spiel seelisch und tonlich scharf und fast unvermittelt nebeneinander. Der Gesamteindruck ist gleichwohl bedeutend und persönlich. Die große Woche der Leipziger Rote-Kreuz-Opfertage präludierte, wie das in solchen Fällen überall geht, ein glücklicherweise ausverkauftes, doch künstlerisch trotz vorzüglicher Gesangssolisten (*Ernst Possony* von der Leipziger Oper mit Löweschen Balladen, *Margarete Siems* mit der zweiten Gräfin [Figaro-] und der sog. Wahnsinnsarie [Lucia von Lammermoor]), und trotz des Dirigierexperiments des tüchtigen Leipziger Klavierbegleiters und Cellisten *Max Wünsche* und *Hilda Gardens* Ballett-Tanzkunst ziemlich belangloses großes Wohltätigkeitskonzert in der Alberthalle. Das Interessanteste brachten erstaunlicherweise die Opfertage selbst. In St. Philippus (Leipzig-Lindenau) mit ihrem vorzüglichen Organisten aus Homeyers Schule, *Bernh. Uhlig*, *Alte deutsche Meister* des 17. und 18. Jahrhunderts. Das Programm wiederholte im wesentlichen das vom Ende Juni vorigen Jahres. Neu waren zwei kurze einsätzige Mozartsche Sonaten für Orgel mit Streichern, von denen die erste in Es wieder zum Kapitel: melodische Kunst des 18. Jahrhunderts, die zweite in C zum Kapitel: italienische Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts von festlich strahlender Heiterkeit rechnete. Neu war endlich eine von Frau Justizrat *Rudert* trefflich gesungene kolorierte Arie des Darmstädter Kapellmeisters Christoph Graupner (1687—1760), einem Zeitgenossen S. Bachs, den man damals in Nachfolge seines Lehrers Kuhnau zum Leipziger Thomaskantor machen wollte. Im Hauptteil mit seinem Pastoralrhythmus von beinahe Bachschem Geist empfangen, zeigte sie überall den uns durch das hohe Verdienst und die Forschungen Wilibald Nagels wieder nahegebrachten tüchtigen, ernsten und niemals dem galanten kirchlichen Zeitgeschmack sich verschreibenden Meister der großen Kirchenkantate und des Konzerts. In der Universitätskirche zu St. Pauli versprach der ins 10. Jahr seines Bestehens gehende *Leipziger Universitätskirchenchor* (Prof. *Hans Hofmann*) einen Ueberblick über *Neueste deutsche Kirchenmusik* in Uraufführungen meist handschriftlicher Werke. Der sanfte Zwang ihrer Widmungen an Chor und Dirigenten behinderte wohl in noch höherem Grade wie im vorigen Jahre eine kritisch gesichtete Auswahl. Härter und schroffer wie irgendwo im Raume stoßen sich in der modernen evangelischen Kirchenmusik die Werke und Persönlichkeiten verschiedenster Stilrichtungen. Auf eine kurze Formel gebracht: der in Mendelssohns und Brahms' lyrisch, in Liszts und Wagners Sinn dramatisch gesteigerten, den älteren Motetten- und Kantatenstil vorsichtig mit modernerem Empfinden durchtränkenden architektonischen kirchlichen Kunst auf der einen Seite steht die durch den thematisch zerfließenden und harmonisch-modulatorisch überernährten Regerschen Adagiostil, Arnold Schönbergs kakophonischen Expressionismus und die französische Jüngstmoderne (Hannes Bauer-Jonsdorf bei Zittau) bestimmte moderne lyrisch-religiöse Stimmungspoesie gegenüber. Es war immerhin bezeichnend und erfreulich, daß von den beiden einzigen Werken großer Form dieses Abends — Chorkantaten mit Soli (*Erich Klinghammer, Ilse Helling-Rosenthal*) von Kantor *Richard Fricke* (Dresden) und Hoforganist *Gerhard Preitz* (Dessau) — jene auf Mendelssohnschem, diese auf Liszt-Wagnerschem Boden erwuchsen. Dazu ein paar edle Adagien und Pastoralen (von *Sponer*-Leipzig, *Thienel*-Erfurt), ein Sonatensatz im leidenschaftlichen Reger-Stil von *Hermann Kögler*-Leipzig für Violine (Konzertmeister *Schachtebeck*) und Orgel (*Max Fest*), ein im guten Sinne moderner, sauber im Detail durchgearbeiteter Chor (*Fritz Lubrich jr.*-Bielitz) und ein etwa an den Stil der alten Hamburger Liederschule anknüpfendes, frisches und leicht koloriertes geistliches Lied (*Georg Göhler*-Lübeck), das leider als einziger Beitrag die grade dem modernen Kirchenkomponisten unumgängliche feste Grundlage alter Kirchenmusik verriet: das etwa war die künstlerische Ausbeute des durch vortreffliche Leistungen erfreuenden und durch einen ergreifenden Gedächtnisakt für den unvergeßlichen gefallenen 70jährigen Kriegsfreiwilligen und Leipziger Theologieprofessor Dr. Gregory vom Geh. Kirchenrat Ihmels durch ein feinsinnig gezeichnetes Charakterbild des Kollegen eingeleiteten Konzerts. — In der *Oper* beschwor man das durch die zweite der immer mehr ganz ausschließlich auf die internationale Künstler- und geniale Dirigentenpersönlichkeit Artur Nikischs und nicht etwa allein auf die Verherrlichung nationaler deutscher Kunst (etwa mit Tschaikowskys Pathetischer Symphonie oder Lisztschen Ungarischen Rhapsodien?!) zugespitzten Schweizerreisen des Leipziger Gewandhausorchesters drohende Gespenst der vierzehntägigen Leipziger opernlosen, der schrecklichen Zeit durch einen kühnen und prächtig gelungenen Handstreich: man stellte aus Musikern Leipziger Ersatztruppenteile ein „Feldgraues Orchester" zusammen, das die imposante künstlerische Willensenergie, die glänzende Opernroutine und die ausgezeichnete Führung unseres eminenten Operndirektors Prof. *Otto Lohse* in kürzester Frist „spielopernreif" machte. Im übrigen waren vorläufig nur einige, freilich nicht überall sehr glückliche Um- und Neubesetzungen in der trotz allerlei Veränderungen in der Löwenfeldschen Inszenierung gegebenen „*Zauberflöte*" und eine neue, darstellerisch wie stimmlich in herben und großen Linien gezeichnete Marta (*Annie Gura-Hummel*) im „Tiefland", in der *Operette* aber eine Neueinstudierung von Offenbachs „*Schöner Helena*" (in Max Reinhardts Bearbeitung) zu nennen. *Dr. Walter Niemann.*

Lübeck. Der letzte, musikalisch interessanteste Teil der Spielzeit unseres Stadttheaters bescherte uns zwei neue Werke. *Hermann Hans Wetzler*, unser 1. Kapellmeister, trat zum ersten Male mit einer eigenen Schöpfung an die Oeffentlichkeit. Ihn hatte es gereizt, zu Shakespeares Lustspiel „Wie es Euch gefällt" mit seiner prachtvollen Waldromantik eine Musik zu schreiben, die auch die Werte der Komödie hob, die gewissermaßen zwischen den Zeilen liegen. Er hat diese Aufgabe mit glänzendem Können gelöst. Denn daß diese Dichtung immer wieder bis auf den letzten Platz ausverkaufte Häuser erzielte, war zu einem nicht geringen Teile auch der in allen Teilen fesselnden und vor allem originellen Wetzlerschen Musik zuzuschreiben. Was sie auszeichnet, ist eine starke Erfindungsgabe und meisterliche Beherrschung der Technik, die sich nicht nur in dem feinen Formensinn äußert, sondern auch in der glänzenden orchestralen Einkleidung der Gedanken, die reich ist an einer Fülle origineller Züge und kühner Kombinationen. Sie konnte nur ein Musiker wagen, hinter dessen stilistischen und technischen Eigentümlichkeiten eine ganze Persönlichkeit steht. Der breit ausgeführten Ouvertüre, die uns die Entwicklung der Komödie in nuce wiedergibt, werden wir hoffentlich im nächsten Winter auch im Konzertsaal begegnen. Für virtuos geschulte Orchester ist sie ein wertvolles Prunkstück. Zu den schönsten Stücken der Partitur gehört ferner das kurze, durch die Kraft der warmen Tonsprache und die Pracht der fein abgedämpften Farben besonders tiefgehende Vorspiel vor dem ersten Auftritt Rosalindes und Celias und das in seiner melodischen Erfindung ungemein reizvolle Pagenlied. Die Eigenartigkeit seiner Persönlichkeit wahrt Wetzler auch in den Jägerliedern und den Schäfertänzen. — Die zweite Neuheit des Winters bildete

Rudolf Siegels heitere Oper „Herr Dandolo“, die ihre Uraufführung bereits auf dem Essener Tonkünstlerfeste im Mai 1914 erlebte, ohne daß ihr großer Erfolg vor diesem Parterre von schärfsten Kritikern ausgenutzt werden konnte. Man darf aber hoffen, daß für das liebenswürdige Werk jetzt die Zeit der künstlerischen Ernte beginnt. Den Mittelpunkt der lustigen, nur im ersten Akt zu breit ausgesponnenen Handlung bildet Herr Dandolo, ein Pechvogel, dem alles Gute, das er will, für sich selbst und andere stets zum Schaden wird. Die Musik, die Rudolf Siegel zu dem Textbuch Will Vespers geschrieben hat, ist witzig und originell in ihrer scharfen Prägung, einheitlich in ihrer ganzen Durchführung und bis auf wenige vorlaute Stellen fein und dezent instrumentiert. Man denkt an d'Alberts schöne Musik zur „Abreise“ und Verdis „Falstaff“, die dem hochbegabten Musiker in ihrem Stil sicher das Vorbild gewesen sind. Daß es aber nicht bei den Vorbildern geblieben ist, sondern daß der Komponist die Kraft hat, ganz auf eigenen Füßen zu stehen, ist das Erfreuliche an seiner Persönlichkeit. Rudolf Siegel, der sein Erstlingswerk selbst dirigierte, wurde von unserem sonst so spröden und allem Neuen kühl gegenüberstehenden Publikum lebhaft gefeiert. — Ueber eine zweite Neuheit der Oper, *Alfred Kaisers* „Stella maris“, kann ich mich kurz fassen. Freude hat an diesem flachen und geistlosen Werk niemand gehabt. Nach zweimaliger Aufführung verschwand es wieder vom Spielplan. Was die Oper im übrigen bot, beschränkte sich auf eine Auswahl des Guten und Besten aus den reichen Schaffensgebieten von Mozart, Lortzing, Verdi, Wagner, Auber und Bizet. Die „Czardasfürstin“ und das „Dreimäderlhaus“ übten ihre Anziehungskraft auch in der zweiten Hälfte der Spielzeit in unvermindertem Grade aus. Als Gäste hörten wir *Harry de Garmo, Irma Tervani*, den Hamburger Heldentenor *Heinrich Hensel* und in der Walküre die Herren *Buers* und *Schützendorf*, gleichfalls Mitglieder der Hamburger Oper. Von unseren eigenen Kräften verdienen unser ausgezeichneter Heldentenor Herr *Jahn*, die Koloratursängerin Frl. *Schadow*, ferner die Herren *Hanson-Oerne, Trimborn, Ludewigs* und *Benzinger* und die Damen Frl. *Hügli*, Frau *v. Pander*, Frl. *Meisner*, Frau *Vogel-Mack* und Frl. *Sajitz* ehrenvolle Erwähnung. Wir verdanken ihnen, die uns zum größten Teile verlassen, manch schöne Stunden. Ein Teil des Opernpersonals begab sich mit Herrn Hofkapellmeister Dr. Göhler nach Schluß der Spielzeit nach Lille, um sich dort und in Brüssel zur Freude unserer Feldgrauen künstlerisch zu betätigen. — Die unter Leitung *Göhlers* stehenden Symphoniekonzerte des Vereins der Musikfreunde brachten in der zweiten Hälfte der Spielzeit an Neuheiten außer Korngolds warm aufgenommener Sinfonietta die d moll-Symphonie von Göhler. Dem Jugendwerk des warm empfindenden Musikers möchte man wohl wünschen, daß es seinen Weg in unsere Konzertsäle fände, anstatt, wie der Komponist in der Analyse im Programmheft bemerkt, jetzt sorgfältig gemieden zu werden. Was die prachtvoll instrumentierte Symphonie auszeichnet, ist ihr Reichtum an wirklich erlebter Musik. Im letzten Grunde bedeutet sie ein Stück Selbstbiographie, einen Ausschnitt aus der Welt, wie sie der Komponist durch sein Temperament sah und nach seiner ernsten Lebensauffassung zu nehmen gewillt war. Darin beruht auch ihre unmittelbare Frische, die, gepaart mit feiner Beherrschung des rein Formalen, namentlich in den Innensätzen echte und schöne Musik schafft. Unser treffliches Orchester nahm sich des Werkes mit ganzer Liebe an und bereitete ihm eine Ausführung, die zu dem starken, nicht auf lokalen Patriotismus begründeten Erfolg nicht unwesentlich beitrug. Zu den besten Gaben des Winters gehörte auch der Brahms-Abend, der uns die D dur-Serenade und die c moll-Symphonie brachte. In den übrigen Konzerten trugen ausschließlich Beethoven, Haydn und wieder Brahms, den unser Publikum in keinem Winter entbehren will, die künstlerischen Kosten. Als Solisten hörten wir Professor *Flesch, Lotte Hegyesi, Mientje Laubrecht van Lammon* und unsern Konzertmeister *Jani Szanto*, der als Musiker und Virtuose auch den Vergleich mit unsern besten Geigern nicht zu scheuen hat. Das Tschaikowsky-Konzert spielen ihm nicht viele gleich rassig und mit der gleichen Schönheit seines bestrickend warmen Tones nach. — Der Philharmonische Chor, dessen Leitung gleichfalls Dr. Göhler untersteht, errang mit Haydns ewig jungen Jahreszeiten einen starken Erfolg. In dem Karfreitagskonzert nahm er sich des Werkes eines jungen sächsischen Musikers an. Jesu Leiden, Tod und Auferstehung heißt das Oratorium des in Großenhain als Kantor wirkenden *Paul Gläser*. Das ernste und gediegene Werk eines starken Könners, dessen weitere Entwicklung man nur mit dem lebhaftesten Interesse verfolgen kann, errang einen durchschlagenden Erfolg, wie ich ihn in gleicher Stärke in den letzten 20 Jahren nicht oft erlebt habe. Prachtvoll aufgebaut und von dramatischer Schlagkraft sind die großen Chöre, ergreifend schön die Reden Jesu. Sein Bestes gibt der Komponist in dem letzten Teile des Oratoriums, der hier seine Uraufführung erlebte. Den Namen Paul Gläser muß man sich merken, denn an ihn knüpfen sich große Hoffnungen. — Die Lübecker Kammermusikvereinigung der Herren Professor *Hofmeier*, Konzertmeister *Szanto* und *Corbach* bescherte uns in ihren vier Konzerten, die in die zweite Hälfte des Winters fielen, eine Reihe örtlicher Neuheiten. Dazu gehörten Klughardts Schilflieder für Klavier, Oboe (Herr *Wagner*) und Viola (Herr *Leidner*), das Brahmssche a moll-Trio für Klavier, Viola und Violoncell, Josef Marx' Suite für Klavier und Cello, die indes einen stärkeren Eindruck nicht hinterließ, und unseres verstorbenen Landsmannes Heinrich Stiehl Klavierquartett op. 172 in D dur, das hier seit Jahrzehnten nicht gehört wurde. Dadurch, daß die Herren der Vereinigung, wie schon in früheren Jahren, den Kreis ihrer ursprünglich auf die Trioliteratur beschränkten Aufgaben erweiterten, hörten wir auch Schuberts Forellenquintett und zwei Streichtrios für Violine, Viola und Cello: ein Divertimento Mozarts und Regers op. 77. Frl. *Klara Herrmann* gab in diesem Winter nur einen Kammermusikabend, zu dem sie das Bandler-Quartett aus Hamburg verpflichtet hatte. — In eigenen Konzerten lernten wir in Frl. *Pollert*, Frl. *Meiners* und Frl. *Peters* drei begabte junge Pianistinnen kennen, in *Willy Gehrken* einen Geiger, bei dem der Virtuose vorläufig noch dem Musiker überlegen ist. Harry de Garmo und seine Gattin durften auch im Konzertsaal Lorbeeren pflücken. Eine Auswahl aus dem Besten der schwedischen Liedliteratur bot uns Herr Hanson-Oerne, dessen prachtvollem Tenor der letzte künstlerische Schliff leider noch fehlt. *J. Hennings.*

*

Straßburg. (I. Oper.) Durch schwere Krankheit an einer früheren Berichterstattung verhindert — weshalb ich diesmal auch teilweise auf Grund der Berichte meiner hiesigen Herren Vertreter referieren muß —, möchte ich nun heute die Ergebnisse der soeben (am 15. Mai) beendeten *Opernspielzeit* 1916/1917 kurz zusammenstellen, um dann später in einem zweiten Artikel die erst im Juli mit den Konservatoriumsaufführungen schließende Konzertsaison zu beleuchten. — Daß wir hier in der Grenzfestung einen regulären Opernbetrieb haben, der sich fast nur durch einige Veränderungen im Orchester-, Chor- und technischen Personal von den Friedenszuständen unterscheidet, beweist jedenfalls das Vertrauen von Stadtverwaltung und Einwohnerschaft in unser tapferes, die Westmark hütendes Heer. Der Besuch ist sogar, teilweise mangels sonstiger gesellschaftlicher Zerstreuungen, teilweise durch den starken feldgrauen Zustrom aus allen Gauen des Reichs, ein weit stärkerer als im Frieden. Das Solopersonal der Oper ist fast vollständig das gleiche, das wir im Vorjahre schon gewürdigt haben, und weist auch für die kommende Spielzeit wenig Veränderungen auf: Fräulein *Gärtner*, die „Hochdramatische“, deckt mit ihrer reifen Künstlerschaft manche Härten ihrer sonst großen Stimme, die jugendlich-dramatische Frau *Beraneck* verläßt, in seltsamer Verkennung ihrer Gaben, ihr erfolgreiches Fach, um in Frankfurt Soubrette zu werden, die dritte jugendliche Vertreterin dieser Rollen, Frl. *Hundhausen*, verläßt uns nun, nachdem sie sich durch mancherlei Irrungen emporgerungen, um nach Dortmund zu gehen. Von den Altistinnen bezw. Mezzosopranen steht Frl. *Hermann* immer noch auf glänzender Höhe, die jüngere Frl. *Neiendorff* strebt ihr erfolgreich nach, und Frl. *Arlow* leistet besonders auf dem komischen Gebiete Ausgezeichnetes. Die wohlgeübte Stimme der Koloratursängerin Frl. *Liebert* wird leider immer dünner, die als Soubrette (nicht aber als Mignon!) vortreffliche Frau *Saccur* scheidet aus, fände vielleicht in Frl. *Heussler* eine stimm- und spielbegabte Nachfolgerin. Ein prächtiger Heldentenor ist Herr *Bischoff*, lyrisch und doch männlich Herr *Färbach*, und Herr *Dornbusch* ein unübertrefflicher Buffo. Neben dem Heldenbariton *V. Manoff* steht fast gleichwertig Herr *Wiesendanger* und Herr *Müller-Moll* als noch etwas unkultivierter Anfänger. Zwei Bassisten vom Range der Herren *Waas* und *Schlenbach* dürften wenige Bühnen besitzen, ersterer gewaltiger an Stimme, letzterer mit mehr Schliff und Routine; den Buffobaß des Herrn *Schaarschmidt* hat der Zahn der Zeit schon etwas benagt. Allerhand jüngere Hilfskräfte vervollständigen das Ensemble, um dessen Leitung — nach dem hier schon besprochenen Rücktritt Pfitzners von der Operndirektion — die Kapellmeister *O. Klemperer, R. Fried* und als jugendlicher Adept *H. Rudolf* bemüht sind. Der erstere, ein Dirigent von ungewöhnlicher Eigenschaft, ist uns leider von der Kölner Oper entführt worden. Zu seinem Nachfolger ernannte man, auf R. Strauß' Empfehlung, den kaum 20jährigen *Georg Szell*, bisher Korrepetitor an der Berliner Oper, ein Experiment, das hoffentlich nicht zum Unheil ausschlagen wird. Neben dem wenig bedeutenden Herrn Munkwitz ist als Oberregisseur der frühere Freiburger Intendant Dr. *Legband* bestellt, der, wenigstens für die Oper, seine Fähigkeiten erst noch erweisen soll: Von seiner neulichen Orpheus-Inszenierung konnte man nicht gerade sehr befriedigt sein! Unser brillantes städtisches Orchester sowie ein zufriedenstellender Chor dienen dem Ganzen als Unterlage, so daß mit diesen Kräften sich hervorragende künstlerische Taten vollbringen lassen — was nur leider nicht im genügenden Maße der Fall war! Denn der Spielplan läßt nach wie vor

recht viel zu wünschen übrig. Von wirklichen Neuheiten, d. h. hier noch nicht gegebenen Stücken zeitgenössischer Autoren erschienen zunächst die beiden Korngoldschen Einakter, „Violanta" etwas gewaltsam, aus dem Straußenei geschlüpft, nur in der zweiten Hälfte mit etwas melodischen Zügen, weit origineller der „Ring des Polykrates", mit seiner für einen Jüngling ungewöhnlichen Beherrschung des humoristischen Stils ein Produkt hoher Begabung. Sodann gab es des gewandten Eklektikers d'Albert „Tote Augen" (Leitung Fried), mit seiner mystischen Christusperspektive trotz vieler Unwahrscheinlichkeit von wirksamem Text und raffinierter Orchesterbehandlung, die ihm hier einen guten Erfolg sicherten. Als drittes Novum folgt die „Ariadne" in der neuen Fassung, die dem Hauptteil zugute kommt, wenn es auch um die reizenden Arabesken zu der Molière-Komödie schade ist. — Das unvermeidliche „Dreimäderlhaus" erlebte, trotz mäßiger Wiedergabe, über 15 Wiederholungen; Gott bewahre uns nur vor der weiteren Ausschlachtung dieses Genres, das man sich einmal ja gefallen läßt; übrigens benutzt die Partitur nur Instrumentalmotive zur Verarbeitung, keine Lieder, woraus aber der Gesangscharakter des Schubertschen Melos in interessanter Weise ersichtlich ist — aus den Motivfetzen der Modernen ließe sich wohl kein Gesangswerk gestalten! Musikalisch bedeutsam ist die Griegsche Musik zu Ibsens Peer Gynt, einem in seiner krassen Symbolik sonst ziemlich ungenießbaren Bilderkomplex. Freundliche Aufnahme fand das Weihnachtsmärchen von Therese Lehmann-Haupt: „Wie Klein-Else das Christkind suchen ging". Den O. Strausschen „Walzertraum" sollte eine bessere Bühne sich fernhalten; die blöde Unanständigkeit des Librettos ertötet auch die unbestreitbaren musikalischen Feinheiten des Werkes. Sonst begnügt sich die Operette hier mit demselben engen Zirkel von 3—4 Erzeugnissen (Fledermaus etc., diesmal auch der läppisch-sentimentale Vogelhändler). Das „Singspiel" „Unter der blühenden Linde" erwies sich als blühender Unsinn, so daß es rasch in der Versenkung verschwand. Erwähnenswerte Neueinstudierungen waren noch der — mir persönlich unsympathische — Verdische Othello, der köstliche „Wildschütz" und das Götzsche unübertreffliche fein-komische Meisterwerk „Der Widerspänstigen Zähmung". Von Mozart-Aufführungen konnte man sich an der „Entführung" — neben dem „Figaro" das abgerundetste Werk des Meisters — und der „Zauberflöte" erfreuen, während der „Don Juan", trotz der Mitwirkung von *Feinhals*, infolge ungeschickter Besetzung der weiblichen Rollen nur mäßig gelang. Merkwürdig knapp wurde R. Wagner diesmal berücksichtigt: Meistersinger, Holländer, Tannhäuser und Walküre war alles, was von dem sonst hier stets eifrig gepflegten Musikdramatiker herauskam. Den Rest bildeten die zum „eisernen Bestand" gehörigen Repertoireopern, an denen das Ausland einen viel zu großen Anteil hatte: Neben Jüdin, Barbier, Diavolo die Lieblingsstücke der d e u t s c h e n (!) Bühnenleiter — Carmen, Mignon, Troubadour usw.!! Das Niveau der Aufführungen war im ganzen fast durchweg gut. Als Schlußvorstellung hatte sich Herr Klemperer zum Abschied merkwürdigerweise den Gluckschen Orpheus ausgesucht, der dem Dirigenten doch fast gar keine wirklich höheren Aufgaben stellt. Auf die Gefahr hin, verketzert zu werden, muß ich gestehen, daß die steife Glucksche Musik mit ihrem Mangel an Chromatik und Modulation dem modernen Ohr doch so ziemlich gar nichts mehr zu sagen weiß. Dazu wird das beste Werk des seinerzeit gewiß verdienstvollen Reformators, die Tauris-Iphigenie, eigentlich nie aufgeführt, stets nur der, ach so leicht einzustudierende und der Altistin bei ihrem engen Rollenkreis so willkommene Orpheus mit seinen 2½ Rollen! Unbegreiflich, warum der sonst so modern gesonnene Musiker die längst verheißene Straußsche Elektra, vielleicht das beste Werk der Gegenwart, als Schlußeffekt hat entgehen lassen! — Eine Reihe von Engagementsgastspielen für die ausscheidenden Kräfte blieb eigentlich ohne greifbares Resultat. — Der scheidende Dirigent, der sich hier rasch beliebt gemacht hatte, wurde nichtsdestoweniger sehr lebhaft gefeiert. Hoffentlich bringt die kommende, Gott gebe es, im Frieden einsetzende Spielzeit unter der neuen Führung (Szell-Legband) endlich einmal die längst nötig gewordene Auffrischung des Repertoires! Die Voraussetzungen dazu wären in jeder Beziehung gegeben! *Dr. Gustav Altmann.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Kammersänger *Rudolf Gmür* in *Weimar* beging am 17. Mai seinen 60. Geburtstag. 1857 zu Tübach bei St. Gallen geboren, war er zuerst Architekt und Maler, ließ sich aber dann von großen Meistern für die Bühne ausbilden und betrat 1888 in Rostock zum ersten Male die Bretter. 1889—90 wirkte er in Lübeck, 1890—94 in Straßburg als erster Bariton; 1896 folgte er einem Rufe nach Weimar, wo er mit größtem Erfolge Rollen wie „Hans Sachs", „Wotan", „Holländer", „Heiling", „Don Juan" vertritt. *H. M.*

— Sein 50. Lebensjahr vollendet am 13. Juni der bekannte Gesangspädagoge und Musikschriftsteller Dr. *Paul Bruns-Molar* in Berlin. 1867 zu Werden a. Ruhr geboren, studierte er erst Rechtswissenschaften, ging aber dann zur Musik über und lernte die Gesangskunst in Leipzig, Neapel und Florenz. 1895—1900 gab er gemeinschaftlich mit Schultze-Strelitz in Leipzig die Zeitschrift „Der Kunstgesang" heraus, 1900—1902 in Berlin allein die „Deutsche Gesangskunst". 1902—1906 war er Gesanglehrer am Eichelbergschen Konservatorium in Berlin, seit 1906 lehrt er am Sternschen Konservatorium. *H. M.*

— Zur Feier der 25jährigen Wirksamkeit des Organisten *Otto Barblan* fand in der Cathédrale de Saint-Pierre in *Genf* vor kurzem eine Aufführung der h moll-Messe von Bach statt unter Mitwirkung von Luise Debogis, Maria Philippi, M. Plamondon und Louis de la Cruz.

— Der ordentlichen Lehrerin an der Akademischen Hochschule für Musik in Berlin, Frl. *Marie Bender*, wurde der Titel Professor verliehen.

— Der Tondichter Dr. phil. h. c. *Friedrich Hegar* in *Zürich* ist zum auswärtigen ordentlichen Mitgliede der Kgl. Akademie der Künste in *Berlin*, Sektion für Musik, gewählt worden.

— *Adolf Göttmann*, dem Vorsitzenden des Zentralverbandes deutscher Tonkünstler und Tonkünstlervereine und des Berliner Tonkünstlervereins, hat der Kaiser für seine umfassende Tätigkeit im Dienste der Kriegsfürsorge für den Tonkünstler- und Musikerstand das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen.

— *Rob. Kahn* ist zum ordentlichen Lehrer für Theorie und Komposition an der Kgl. Hochschule in Berlin ernannt worden.

— Hofkapellmeister *Rudolf Gross* in Altenburg wird demnächst seine Stellung niederlegen, um sich in Zukunft dem Lehrberufe zu widmen.

— Zum Dirigenten des Lehrergesangvereins in Königsberg i. Pr. wurde *Ludwig Heß* gewählt.

— *Richard Heuberger* hat einen Einakter „Die letzte Nacht", *Arnold Winternitz* die Oper „Ovid bei Hofe", *Karl Weber* die patriotische Oper „Sebastian Görz" beendet.

— *Karl Straube*, der Organist der Thomaskirche in Leipzig, wird im August und September ds. Js. im *Mozarteum* in *Salzburg* einen *Orgel-Meisterkurs* für Berufsorganisten und weit vorgeschrittene Studierende veranstalten. Prospekte versendet das Sekretariat des Mozarteums in Salzburg, Schwarzstraße 6.

— Die Dresdener Künstler *Anka Horvatz*, Frau *Merrem-Nikisch*, *W. Bachmann*, *G. Wille*, *R. Burg* und *J. Pauli* gaben am 11. Mai den Feldgrauen in *Wilna* ein wohlgelungenes und freudig aufgenommenes Konzert. *Fred Hendrik* widmete ihnen eine prächtig gezeichnete lustige Postkarte. Wir danken der Redaktion der Zeitung der 10. Armee für die freundliche Zusendung.

— *Erwin Lendvai* arbeitet an einem neuen Bühnenwerke „Der fröhliche Smetse".

— Th. Körners liebenswürdig leichtes Spiel „Der vierjährige Posten" ist von *Albert Huk* in Musik gesetzt worden.

— Als „Grönländischer Tannhäuser" wird von dänischen Blättern eine Oper bezeichnet, die der Fr. Ztg. nach dem *Kopenhagener* Kgl. Theater vorgelegt worden ist. Die von dem Arzt Dr. *Normann-Hansen* in Svigtut im nördlichen Grönland verfaßte Oper, zu der *Hakon Börresen* die Musik geschrieben hat, dürfte das erste Werk seiner Art aus so hohen Breiten sein.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Der stellvertretende Direktor am Kölner Konservatorium, Prof. Dr. *Otto Klauwell*, ist im Alter von 66 Jahren gestorben. Klauwell, der seit 1875 als Lehrer für Klavier am Konservatorium tätig war, hat sich als Musikpädagoge, Komponist und Musikschriftsteller einen Namen gemacht.

— Als *Emil Kross*, ein keineswegs unbekannter Musikschriftsteller und trefflicher Pädagoge, zur letzten Ruhestätte getragen wurde, liefen die Menschen in hellen Haufen zusammen, dem Spectaculum beizuwohnen. Natürlich! War doch der arme 65jährige Musiker buchstäblich am 10. Mai 1917 verhungert, hatte doch nur die treue Ergebenheit seiner wenigen Schüler und eines Mainzer Verlegers die Leiche davor bewahren können, der Heidelberger Anatomie überwiesen zu werden! Also eine Sensation ersten Ranges. . . . Kross, der 1852 zu Königsberg i. Pr. geboren wurde, war früher Musiklehrer in Berlin, Düsseldorf und Mainz und fristete seit Jahren sein Leben unter den kümmerlichsten Verhältnissen in Weinheim a. d. B. Den Erkrankten und zuletzt völlig Entkräfteten mußte am Tage vor seinem Ende ein Dienstmann in einem Schubkarren ins Spital schaffen. Oefter sind Kross

Unterstützungen angeboten worden; er hat sie stets abgelehnt, zu stolz, von Almosen zu leben. Kross hat geschrieben: eine Theoretisch-praktische Violinschule, Kunst der Bogenführung, Gradus ad Parnassum, Doppelgriff-Studien u. a. m. Als Manuskript hinterließ er eine größere Arbeit über die Kreutzer-Etüden. Auch von Kross gilt das Wort Wilkens: „Wer für die Kunst lebt, kann nicht von der Kunst leben."

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die *Züricher Oper* brachte die Uraufführungen von *F. Busonis* „Turandot" und „Arlecchino".

— Das dreiaktige Musikdrama Sappho von *Hugo Kaun* ist zur Uraufführung in *Leipzig* angenommen worden. *Erwin Lendvais* Musikdrama Elga ist vom Komponisten umgearbeitet worden. Die Leipziger Bühne wird das Werk in der neuen Gestalt bringen.

— Das Münchener Gärtnerplatztheater brachte die Operette „Liebessport" von *Alb. Eibenschütz* zur Uraufführung.

— Im Wiener Karltheater fand Leons „Liebchen am Dach" mit der fast ganz unpersönlichen Musik von *Stojanovits* lebhafte Teilnahme.

— Die Wiener Hofoper plant die Uraufführung von *Josef Reiters* Oper „Der Tell".

— Die Uraufführung von *Erich Anders'* „Venezia" wird in *Frankfurt a. M.* erfolgen.

— Ein *Oratorium* „Die Himmelfahrt Jesu Christi" von *Lortzing* gelangte im Lessing-Museum zu Berlin in Bruchstücken zur Aufführung. Wie G. R. Kruse, der bekannte Lortzing-Forscher, in einer Einführung darlegte, ist es sehr anziehend, den Meister des „Waffenschmied" nicht ohne Glück in dem Oratoriumstil sich bewegen zu sehen, wo er weniger an Bach, sondern mehr an Haydn, Mendelssohn und Schubert anknüpft. Gewisse Arien zeigen einen für den sonst so harmlos heiteren Meister ungewöhnlich vertieften Stil und hie und da ein deutliches Streben nach schärferer harmonischer Charakteristik. Das Werk soll im nächsten Jahre ganz aufgeführt werden.

— In *Nürnberg* gelangte durch den Komponisten und das Horvath-Quartett das *Klavierquintett* in d moll von *Georg Blum* zur beifällig aufgenommenen Uraufführung.

— *Adele aus der Ohe* brachte im Lyceumklub in *Berlin* einige als wertvoll gerühmte neue Klavierkompositionen zum ersten Vortrage: Suite in E dur (op. 8) u. a. m.

— In *Weimar* kamen gehaltvolle neue Lieder von *Gustav Lewin* zur Uraufführung durch *Elisa Stünzner*.

— *Joseph Gustav Mraczek*, dessen Oper „Aebelö" auch von Leipzig und Kassel zur Aufführung angenommen wurde, hat „*Orientalische Skizzen*" für eine Flöte, eine Oboe, ein englisches Horn, eine Klarinette, eine Baßklarinette, ein Fagott, eine Trompete, ein Horn, Celestaharfe, 17 Schlaginstrumente und Streichquintett vollendet. Der Dresdener Tonkünstlerverein plant die Uraufführung.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Es soll eine „*neue Nationalhymne*" geschaffen werden. Zunächst ist für den Text ein Ausschreiben erlassen worden. Einsendungen unter Kennwort und Beifügung eines geschlossenen Kuverts mit gleichem Kennwort und Namen und Adresse des Dichters werden bis 30. Juni 1917 an Prof. Dr. Friedländer, Berlin W 50, Kurfürstendamm 242, erbeten.

— *Eine Pfitzner-Woche in München.* Die Intendanz des Münchener Hoftheaters veranstaltet um Mitte Juni eine „Pfitzner-Woche", für die folgendes Programm entworfen wurde. Am 11. Juni Hauptprobe, am 12. *Uraufführung* des „*Palestrina*" im *Prinzregententheater.* Ihr wird sich am 14. eine Wiedergabe des „*Armen Heinrich*", am 17. eine Darstellung der „*Rose vom Liebesgarten*" anschließen. In allen drei Werken sind sämtliche Rollen bis zu den kleinsten mit erlesenen Kräften besetzt. Der 13. und der 16. Juni bringen *Kammermusikkonzerte*, deren Hauptstücke das Klavierquintett und das Klaviertrio Pfitzners unter Mitwirkung des Komponisten bilden und die Mitglieder der Hofbühnen Brodersen, Ivogün, Schützendorf, Willer, Wolf Gesänge Pfitzners vortragen werden. — Wir möchten die Musikfreunde auf diese Vorführungen recht nachdrücklich aufmerksam machen! Sie bieten in zyklischer Form eine Zusammenfassung eines großen Teiles der Lebensarbeit eines Künstlers, dessen Schaffen in seinem Gesamtcharakter von Jahr zu Jahr bedeutsamer für die Entwicklung der deutschen Musik nach Richard Wagner hervortritt. Das Münchener Kunstinstitut wird sicherlich alles daransetzen, um der außerordentlichen, schwerwiegenden Aufgabe, die es sich stellte, in jeder Beziehung gerecht zu werden! —

— *Das Leipziger Forschungsinstitut für Musikwissenschaft.* Unter den auf Anregung des verstorbenen Kulturhistorikers *Karl Lamprecht* reich fundierten Kgl. Sächsischen Forschungsinstituten, die am 22. Juni 1914 als König-Friedrich-August-Stiftung bei der Leipziger Universität ins Leben traten, war an letzter Stelle ein *Forschungsinstitut für Musikwissenschaft* genannt, das dem Collegium musicum an der Leipziger Universität angeschlossen wurde. Wie Riemann erst kürzlich in der Kulturrundschau der „Leipziger Illustrierten Zeitung" ausführte, war bei der Schaffung der Forschungsinstitute Lamprechts leitender Gedanke, den akademischen Seminaren eine Art Oberbau aufzusetzen und damit Arbeitsstätten für jugendlich strebende Kräfte nach Beendigung der akademischen Studien zu schaffen, wo sie, durch Rücksichten auf Promotion oder sonstige Examina nicht mehr beengt, sich der Lösung der letzten Probleme ihrer Spezialwissenschaft widmen könnten. Für die Musikwissenschaft im besonderen hatte Lamprecht im Auge, das Wesen des musikalischen Hörens in ähnlicher Weise nach den verschiedenen Stadien seiner Entwicklung systematisch zu ergründen, wie er selbst für das Sehen solche Etappen planmäßig festzustellen mit Glück unternommen hatte. Die dabei sich ergebenden Gesichtspunkte sollten die Musikgeschichte mit ihren einander ablösenden Stilperioden (Einstimmigkeit, gebundene und freie Mehrstimmigkeit, imitatorische Polyphonie, harmonisch begleitete Monodie) als Ergebnis einer mit logischer Notwendigkeit fortschreitenden Entwicklung des Hörvermögens verständlich machen. Daneben sollte die Untersuchung der Musik fremder Nationen Aufgabe des Forschungsinstitutes für Musikwissenschaft sein. Die Stifter der Mittel der Friedr.-Aug.-Stiftung haben, wie Prof. Riemann, der Leiter des Collegium musicum, weiter ausführte, statutarisch festgelegt, daß die Forschungsinstitute eigene Bibliotheken anlegen sollen, die im Sinne ihrer Spezialaufgabe angelegt und geleitet werden sollen unter ausdrücklicher Ausschließung ihrer Bestände von der Benutzung als Lehrmittel für die Seminare. Diese durch die Begründer festgelegten Gesichtspunkte für den Ausbau der Bibliotheken unterscheiden das Forschungsinstitut für Musikwissenschaft zu Leipzig, das bislang das einzige in seiner Art ist, bestimmt von dem Collegium musicum und den ihm entsprechenden musikhistorischen Seminaren anderer deutscher Universitäten (wie Berlin, Wien, Prag, München, Halle), deren Zweck in erster Linie ein rein pädagogischer ist. Die von Hugo Riemann 1916 herausgegebene, bei Breitkopf & Härtel in Leipzig verlegte erste Veröffentlichung des Forschungsinstituts für Musikwissenschaft: „Folkloristische Tonalitätsstudien I, Pentatonik und tetrachordale Melodik im schottischen, irischen, wallisischen, skandinavischen und spanischen Volksliede und im Gregorianischen Gesange" ist ein erster Versuch, den Absichten Lamprechts gerecht zu werden und den verschiedenen Stadien des musikalischen Hörens nachzugehen. Die Studie ist zugleich gedacht als ein Beitrag zu einer „Lehre von den Tonvorstellungen", wie sie Hugo Riemann zuerst in zwei Aufsätzen in den „Jahrbüchern der Musikbibliothek Peters" 1914 und 1915 („Ideen zu einer Lehre von den Tonvorstellungen") und 1916 („Typische Bahnen und Sonderphänomene der Tonvorstellung") zu begründen unternommen hat. Auch diese strebt natürlich nach der Verwirklichung der Idee Lamprechts, das Wesen des musikalischen Hörens zu ergründen. *F. E. W.*

— Im Anschlusse an die Sammlung der Operntexte veröffentlicht der *Reclam-Verlag* eine Folge von *Oratorientexten.* Verantwortlicher Leiter ist *Georg Richard Kruse.*

— Am 30. und 31. Juli d. Js. finden in *Bad Homburg zwei Kammerkonzerte für zeitgenössische Tonkunst* statt. Es wirken mit: Paul Bender (München), W. Courvoisier (München), Gewandhausquartett Leipzig, Mientje Laubrecht van Lammon (Frankfurt a. M.), Hans Pfitzner (Straßburg), Bodo Wolf (Frankfurt a. M.) und Hermann Zilcher (München). Zur Aufführung gelangen Werke von Walter Courvoisier, Friedr. Klose, Hans Pfitzner, Bodo Wolf und Hermann Zilcher.

— In *Tilsit* fand die *Osterprüfung* im *Seminar* des *Konservatoriums* unter der Leitung des Kgl. Musikdirektors Wolff statt. Die beiden Damen, die sich der Prüfung unterwarfen, bestanden zur größten Zufriedenheit.

— In *Konstantinopel* hat die Eröffnung der Klassen für Lehrer und Lehrerinnen im *Musikkonservatorium* stattgefunden.

Zur gefl. Beachtung! **Wir bitten die Bezieher unserer Zeitschrift freundlich, im Falle nicht rechtzeitigen Eintreffens des einen oder anderen Heftes versichert zu sein, daß wir an solchen Verzögerungen keine Schuld tragen, diese vielmehr auf von uns nicht zu beeinflussende Umstände, insbesondere Störungen im Bahnversand, zurückzuführen sind. Es sind auf diese Weise während des Krieges schon Verspätungen bis zu zwei und sogar drei Wochen entstanden.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Willibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 23. Mai. Ausgabe dieses Heftes am 7. Juni, des nächsten Heftes am 21. Juni.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 18

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

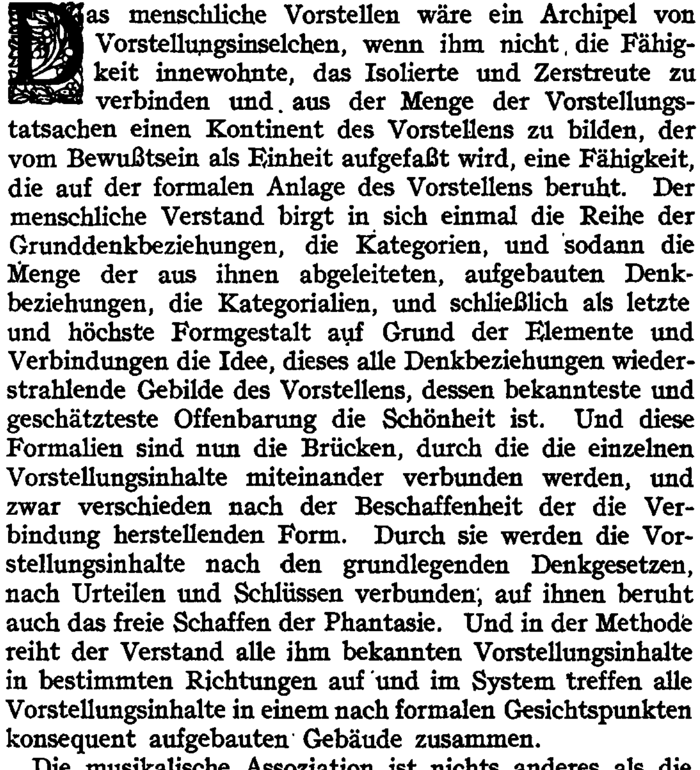
Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Von der musikalischen Assoziation.

Von Dr. O. SCHNYDER (Lugano).



Das menschliche Vorstellen wäre ein Archipel von Vorstellungsinselchen, wenn ihm nicht die Fähigkeit innewohnte, das Isolierte und Zerstreute zu verbinden und aus der Menge der Vorstellungstatsachen einen Kontinent des Vorstellens zu bilden, der vom Bewußtsein als Einheit aufgefaßt wird, eine Fähigkeit, die auf der formalen Anlage des Vorstellens beruht. Der menschliche Verstand birgt in sich einmal die Reihe der Grunddenkbeziehungen, die Kategorien, und sodann die Menge der aus ihnen abgeleiteten, aufgebauten Denkbeziehungen, die Kategorialien, und schließlich als letzte und höchste Formgestalt auf Grund der Elemente und Verbindungen die Idee, dieses alle Denkbeziehungen wiederstrahlende Gebilde des Vorstellens, dessen bekannteste und geschätzteste Offenbarung die Schönheit ist. Und diese Formalien sind nun die Brücken, durch die die einzelnen Vorstellungsinhalte miteinander verbunden werden, und zwar verschieden nach der Beschaffenheit der die Verbindung herstellenden Form. Durch sie werden die Vorstellungsinhalte nach den grundlegenden Denkgesetzen, nach Urteilen und Schlüssen verbunden; auf ihnen beruht auch das freie Schaffen der Phantasie. Und in der Methode reiht der Verstand alle ihm bekannten Vorstellungsinhalte in bestimmten Richtungen auf und im System treffen alle Vorstellungsinhalte in einem nach formalen Gesichtspunkten konsequent aufgebauten Gebäude zusammen.

Die musikalische Assoziation ist nichts anderes als die Anwendung der Assoziation als Vorstellungspraxis auf das Gebiet der Musik.

Gehen wir von einem musikalischen Motive aus, etwa vom „Schicksals"-Thema der Beethovenschen Fünften! Schon dieses Thema ist im Grunde ein komplexes Gebilde. Denn es enthält in seinen drei Achteln die Wiederholung des ersten Achtels und faßt in der Fermatennote die drei Achtel zusammen. Nehmen wir aber einmal an, dieses Thema sei das Element des ihm folgenden musikalischen Gestaltens. Verfolgt man die musikalische Entwicklung des ersten Satzes, so wird der Aufbau des Ganzen aus diesem Thema offenbar: Nach der Kategorie der Vielheit wird das Motiv in verschiedenen Stufen, in Verkleinerung und Vergrößerung wiederholt; nach der Kategorie der Einheit wird die Einheitlichkeit in der thematischen Gestaltung gewahrt; nach dem Kategorial der Identität wird die Einheitlichkeit der thematischen Variation aufrechterhalten; nach dem Kategorial der Aehnlichkeit gestalten sich die Abwandlungen des Themas in Vergrößerung, Verkleinerung, in rhythmischer Umgestaltung; und das Gesangsthema dieses Satzes ist im Grunde nichts anderes als eine Variation des Terzenschrittes des Hauptmotivs; nach dem Kategorial des Gegensatzes entstehen Gegenbewegungen, Wechsel im Tongeschlecht usw. Und so beruht der ganze Aufbau dieses Satzes auf der Assoziation des Themas mit sich selbst oder mit ihm verwandten Gebilden. Hauptgebilde der musikalischen Assoziation sind die Sequenz und die Variation. Jene erscheint als assoziative Bildung nach der Kategorie der Einheit und den Kategorialien der Identität und Aehnlichkeit. Man denke an die in allen klassischen Werken überhäufigen motivischen Sequenzen und an die zum Wesen der Fuge gehörenden melodischen Sequenzen. Der Sequenz gegenüber erscheint die Variation als assoziative Gestaltung nach der Kategorie der Vielheit, den Kategorialien der Aehnlichkeit, des Gegensatzes, der Vermehrung und Verminderung usw. Man denke an die Variationen Haydns und Mozarts, die vorwiegend die figurative Variation pflegen, während Beethoven, in seiner tiefer schürfenden Art, die thematische Variation vorzieht. Und so erscheint denn das, was man thematische Arbeit nennt, diese Funktion des Musikers, die Gebilde von filigranhafter Kompliziertheit und Zartheit schafft, in psychologischer Betrachtung als tiefe und konsequente Anwendung der Assoziation.

Was bisher als musikalische Assoziation erfaßt wurde, bewegt sich durchaus innerhalb der Musik, sie ist die Assoziation musikalischer Tatsachen mit musikalischen Tatsachen zu musikalischen Tatsachen. Ich möchte sie daher musikimmanente Assoziation nennen.

Nun ist es aber eine unbestreitbare Tatsache, daß sich musikalische Tatsachen auch mit außermusikalischen Tatsachen assoziieren. Zwei Wege sind hier zu unterscheiden. Die Assoziation nimmt ihren Ausgang einmal von der Musik und eilt hinaus ins Gebiet des Außermusikalischen. Ich denke an die Assoziation musikalischer Vorstellungen mit Daten des Affektes, die übrigens scharf zu trennen ist von dem Parallelismus von Musik und Gemüt im Erleben der Musik; ich denke weiter an die Verbindung von Tatsachen der Musik mit Dingen in der äußeren Erfahrung, mit Gestalten aus dem Menschenleben, aus der Natur. „Der achtzehnjährige Jüngling hört oft eine Weltbegebenheit aus einer Musik heraus, wo der Mann nur ein Landesereignis sieht, während der Musiker weder an das eine noch

an das andere gedacht hat und eben nur seine beste Musik gab, die er auf dem Herzen hatte" (Schumann, Besprechung der C dur-Symphonie Schuberts, Ges. Schr. III., 8). Der andere Weg assoziativer Bildung besteht darin, daß Vorstellungsinhalte aus Gemüt oder Außenwelt mit Musiktatsachen in Beziehung gesetzt werden, daß das assoziierende Vorstellen von Tatsachen und Vorgängen in außermusikalischen Dingen zu musikalischen Dingen fortschreitet und diese nach Maßgabe dieser Ausgangstatsachen gestaltet. Die große Offenbarung dieser Art von Assoziation ist die Programmusik, gleichgültig ob sie sich auf Wiedergabe von Gemütstatsachen, Affekten beschränkt oder auf Dinge der äußern Erfahrung, Menschenschicksale oder Naturvorgänge bezieht.

Diese zweite Art der musikalischen Assoziation möchte ich musiktranszendente nennen weil sie die Grenzen des musikalischen Vorstellens überschreitet.

Wie die allgemeine Assoziation Vorstellungsinhalte miteinander verbindet und auf diese Weise zu Vorstellungsreihen und -gebilden gelangt, die die einfache Vorstellung an Fülle und Konsequenz übertreffen, so entsteht auf Grund der musikalischen Assoziation eine im Vergleich zur Vorstellung des Musikelements größere Mannigfaltigkeit des Vorstellens. Allein hier zeigt sich ein großer Unterschied zwischen der immanenten und transzendenten Assoziation. Während nämlich die immanente Assoziation zu kompakten, vielseitigen und klaren Gebilden führt — man denke an den ersten Satz der Fünften — so führt die transzendente Assoziation, die das Gebiet der Musik verläßt, um sich in andern Gebieten herumzutummeln, zur Verflachung des speziell musikalischen Vorstellens. Dort Beschränkung auf das Musikalische, musikalische Vertiefung und Architektonik, hier Uebertritt zu beliebigen Gebieten des Vorstellens und infolgedessen musikalische Verödung, dort musikalische Komplikation, hier musikalische Primitivität und musikalischer Atavismus.

Und daraus ergibt sich der ästhetische Wert der beiden Arten von musikalischer Assoziation. Die immanente Assoziation ist das Prinzip der Gestaltung großer und bedeutender Tonwerke, die transzendente Assoziation dagegen führt zur Erschütterung und Verflachung des Musikalischen. Die immanente Assoziation ist die Assoziation des Künstlers, der in der Beschränkung auf das Musikalische seine größte Kraft entfaltet, die transzendente Assoziation aber ist die Assoziation des Dilettanten und des Alltagsmenschen, der nicht rasch genug von der Musik weg und zu andern Dingen gelangen kann.

Anton Bruckner in seinen Beziehungen zu Berlin.

Von HANS TESSMER (Berlin).

Ein paar Punkte und Richtlinien will ich zu geben versuchen von dem, was den Meister mit unserer Stadt verbindet und was jetzt unter dem Einflusse neu erstarkter bundesbrüderlicher Gesinnung für uns von um so größerem Interesse und größerer Wichtigkeit ist. — Zunächst einmal: es gibt hier eine starke und große Bruckner-Gemeinde, die ihren Schutzpatron immer wieder und auch stets mehr auf den Schild hebt. Das dürfen und müssen wir sogar sagen entgegen jener Meinung, die sich auf eine Art von Privatrecht Bruckner gegenüber in den österreichischen und süddeutschen Musikstädten versteift. Ein stetig wachsendes Anerkennen und auch Verstehen des großen Wieners ist seit langen Jahren nicht zu verkennen; daß das Verständnis für seine Werke trotzdem verhältnismäßig langsam fortschritt, hat seinen Grund in der eigentümlichen Beschaffenheit des Berliner Musiklebens. Neuen Erscheinungen gegenüber mag man im allgemeinen fremd oder gespannt entgegensehen, hier in Berlin ist stets eine starke Skepsis dabei maßgebend. So konnte es kommen, daß erst im Jahre 1886 eine Symphonie von Bruckner, die siebente in E, hier durch Karl Klindworth aufgeführt wurde. Der Erfolg war schwach, und erst fünf Jahre später wagte es ein Dirigent, wieder mit einem großen Werke des Meisters die musikalische Oeffentlichkeit aus ihrer notorischen Interesselosigkeit aufzurütteln. Das war der zielbewußte *Siegfried Ochs*, der mit seinem noch jungen „Philharmonischen Chor" Bruckners „Te deum" herausbrachte (1891). Zu dieser Aufführung kam Bruckner zum ersten und einzigen Male nach Berlin, und seine Freude über die wundervolle Aufführung gibt sich in einem Briefe kund, den der Meister bald nach seiner Rückkehr in die Heimat an Siegfried Ochs sandte. Der Brief ist „Wien, den 26. Juni 1891" datiert und lautet[1]:

„Wunderbarer Direktor!

Vor allem in tiefster Rührung meines Herzens nochmals meinen Dank für die hochgeniale Wiedergabe meines Tedeum, sowie für die großartige Mühe des Einstudierens bis zu einer nie erreichten Stufe. Auch meinem herrlichen, herzallerliebsten Chor bitte ich sehr meinen innigsten Dank und herzlichste Grüße gütigst melden zu wollen. Noch heute höre ich das f f f ‚Tu Rex gloriae' etc.

Nie mehr werde ich mein Werk so hören. Hochwohlgeboren aber werde ich durch Ihr Genie hinaufgehoben hoch — sehr hoch oben stehen, und Sinfonien dirigieren sehen in einer Weise, die die Welt staunend bewundern wird. Haben Sie doch den idealen Meister Hans von Bülow an Ihrer Seite! Seit 1865 habe ich das Holz im Tristan nie wieder so herrlich gehört! Darf *nicht* ich etwa fürchten, daß es mir als Vermessenheit ausgerechnet wird, wenn ich recht bitte, Hochdemselben meine vollste Bewunderung und meinen tiefsten Respekt zu übermitteln?

N.B. Die Firma Raabe will ich mir reservieren.

Das war eine paradiesische Zeit! P. T. H. H. Otto Leßmann, Dr. Sternfeld, (unserm sehr lieben Präses), Herrn Dr. Reimann, Herrn Otto Eichberg, Herrn Hermann Wolff, Fr. Herzog etc. tiefste Empfehlungen! Ihrer Gnädigen der gnädigen Frau Wolff und dem Frl. so wie allen bekannten Damen meine Handküsse! Dem kleinen Prinzen ein Busserl!

Hat H. v. Leßmann post festum noch geschrieben? Auch die Fritsche Musikzeitung in Leipzig soll sehr gut geschrieben haben. Daß in Berlin kein abfälliges Blatt war, verdanke ich Ihnen. Ewiger Dank voll Bewunderung sei Herrn Direktor nochmals gebracht! Hoch! Hoch! Hoch!

gez. A. Bruckner."

Das Schreiben ist einer der rührendsten Beweise für Bruckners Dankbarkeit und herzliche Freude an dem endlich Erreichten. Der Erfolg war sicherlich sehr groß; wenn Bruckner in seiner naiven Art aber schreibt: „Daß in Berlin kein abfälliges Blatt war, verdanke ich Ihnen" —, so stimmt das leider auch insofern, als ein Teil der Presse das Werk möglichst beiseite ließ und nur der Ausführung ihr Lob spendete; hier und da trifft man aber auch auf Ausfälle, wie sie sich die „Voss. Zeitg." beispielsweise leistete, die vom „senilen Gestammel" des Te deum spricht. Bruckner fragt ferner, ob „Herr v. Leßmann" noch geschrieben habe; gemeint ist natürlich Otto Leßmann, der damalige Herausgeber der „Allgemeinen Musik-Ztg.", in welcher es in bezug auf das Te deum am 12. VI. 1891 heißt: „Bruckner will Großes und würde sicherlich auch unanfechtbar Großes geleistet haben, wäre er rechtzeitig in die Lage gekommen, nach dem Anhören seiner Werke Selbstkritik üben zu können. Bis in sein reiferes Mannesalter hinein aber war ihm die Oeffentlichkeit verschlossen, und damit war ihm die Möglichkeit entzogen, sich selbst über die äußere Wirkung dessen, was er in seiner Phantasie erschaute, zu unterrichten. Das Tedeum setzt mit ungeheurer Macht ein, so gewaltig, daß man von vornherein sich sagen muß, nur jemand von unerschöpflicher Phantasie wird imstande sein, sich auf der gleichen Höhe zu erhalten." Leßmann schildert dann die Mittelsätze als ziemlich unbedeutend, läßt aber dem riesenhaften Schluß wieder sein volles Lob zuteil werden. Er beschließt sein Referat mit dem Satze: „Die wahrhaft kindliche Freude, welche der alte Herr über den Erfolg seines Werkes zeigte und welche in pantomimischen Zeichen innigsten Dankgefühls gegenüber dem Dirigenten, Chor, Orchester und Publikum Ausdruck erhielt, hatte etwas ungemein Rührendes." Hierzu erzählte mir Herr Professor Ochs noch, daß Bruckner im naiven Hochgefühl seiner Rührung und Dankbarkeit einige Damen des Chores umarmt und geküßt habe, bis er an eine kam, die ihm doch wohl — na, sagen wir — nicht hübsch genug erschien! — Leßmanns Bericht gibt sich bei aller Anerkennung im ganzen doch zurückhaltend, und es sei hier eingeschaltet, daß der Verfasser wohl

[1] Dieser Brief wurde erstmalig durch Herrn Prof. Dr. Richard Sternfeld in der 1907 erschienenen, im Buchhandel nicht erhältlichen „Chronik des Philharmonischen Chores in Berlin zu seinem 25jährigen Bestehen" veröffentlicht. Die Einsicht dieses, sowie der folgenden, bisher nicht veröffentlichten Originalbriefe verdanke ich dem hilfsbereiten Entgegenkommen des Adressaten, Herrn Prof. Siegfried Ochs, wofür ich ihm auch an dieser Stelle meinen aufrichtigen Dank abstatte.

niemals ein rechter Bruckner-Bekenner wurde — vielleicht, weil er kein Kenner war — und daß er scheinbar in der allmählich wachsenden Anerkennung Bruckners nur eine Beethoven-Verkleinerung erblickte.

Seit jener denkwürdigen Aufführung blieb Bruckner in ständiger Verbindung mit dem Leiter des Philharmonischen Chores. Ich gebe hier den nächsten mir vorliegenden Brief Bruckners an Siegfried Ochs wortgetreu wieder, wobei zu bemerken ist, daß zu der an sich originellen Schreibart Bruckners im Original noch die oft ganz willkürliche Abwechslung im Gebrauche lateinischer und deutscher Schrift tritt.

„Hochwohlgeborener Herr Director!

Eine ungeheure, nicht zu sagende Freude machte mir Ihr mich so hoch ehrendes Schreiben. Fast kein Tag vergeht, an dem ich nicht Ihren Ruhm als so hohen Künstler und bewunderungswürdigen Charakter verkündige! Und Sie wollten sich, etwa vom H. Gericke dirigiert, etwas anhören? Nie und nimmermehr. Das Te deum gefiel auch hier sehr aber wie würden die Wiener gestaunt haben, dasselbe von *Ihnen* und Ihrem herzallerliebsten Chor gehört zu haben? *So* höre ichs nie wieder!!! Lassen sich Hochwohlgeboren, bitte schön, auch die D Messe empfolen sein. Auch die erste Sinfonie in C-moll (ich habe in C-moll drei) hatte großartigen Erfolg im philharm. Concerte. Sie ist eine meiner *schwierigsten und besten.* Hans Richter schwärmt im Geheimen (wegen Hanslick) dafür.

Das Orchester erklärte es anfangs für das Werk eines Wahnsinnigen. Dann für phänomenal. Hanslick schrieb gar nichts. Diese Sinfonie ist mit Einem Mal hören, schwer zu verstehen, aber macht bedeutenden Eindruck. Mein höchster Wunsch ist und bleibt ewig der, Herr Director selbst sollten auch meine Sinfonien dirigieren.

Sie sind für mich ein zweiter *künstlerischer Vater*! *Genie und Charakter* in einer Person, da gibt es keinen Wunsch mehr. Es gibt mehrere tüchtige Dirigenten, und versprechen mir das Blaue vom Himmel; doch davon hat der arme Bruckner nichts!!!

Auch H. Weingartner scheint sich das *zweite Jahr*, (fürchte ich), zu erproben, trotz seiner herrlichen Briefe! Hier sagt man, Baron Bülow dirigiere künftig nicht mehr in Berlin; ach nehmen doch Sie Hochedler, und Genialer dann die Sinfonien in Ihren Bereich!!! Dann — heil für mich! Der Gnädigen küsse ich die Hand, dem kleinen Prinzen ein herzl. Busserl, dem mir ins Herz gewachsenen Chor die allerherzlichsten Grüße und Ihnen alles zusammen!!!

Wien, 3. Februar 1892 — gez. A. Bruckner, I Heßgasse 7.

Viele Empfehlungen vom Oberleithner [1]."

Der Brief enthält Berichte, wie wir sie in Bruckners schriftlichen Aeußerungen während der drei Jahrzehnte seines Schaffens im großen Stil immer wieder finden, Bekenntnisse der Freude und Hoffnung, der Resignation und des schweigenden Harrens. Wie flehentlich hofft er, daß Siegfried Ochs nach Bülows Scheiden nun auch seine Symphonien in Berlin aufführen könnte! Der Plan bestand auch, scheiterte aber nach den ersten Versuchen an dem Siegfried Ochs gegenüber energisch betonten Standpunkte, daß er als Chordirigent nicht gleichzeitig große Orchesterkonzerte veranstalten dürfe, wolle er weiterhin auf die Gunst der Künstler und des Publikums rechnen. So siegte wieder einmal die Kleinlichkeit des Cliquenwesens über eine großzügige Idee, und für den greisen Bruckner ging die zweite Möglichkeit, alle seine großen Werke durch denselben Meister an derselben Stätte aufgeführt zu sehen, vorüber; die erste hatte ihm bekanntlich kein Geringerer als R. Wagner eröffnet, der aber darüber starb. — Rührend ist wieder sein Klagen über die unerfüllten Versprechungen, die er von vielen Dirigenten erhalten habe; in diesem Zusammenhange taucht auch Weingartner auf, der später wohl hier und dort für Bruckner eintrat; davon aber hatte „der arme Bruckner" nichts mehr! Und ein wenig affektiert klingt es darum, wenn Weingartner in seiner Broschüre „Die Symphonie nach Beethoven" mit bezug auf Bruckner schreibt: „Man vergleiche ihn mit unseren, von Tageserfolg und Reklame getragenen, den Effekt raffiniert ausklügelnden Modekomponisten und verneige sich tief vor dieser in ihrer Naivität großen, rührenden Erscheinung und errichte ihr ein Denkmal in seinem Herzen!" —

Der nächste Brief bietet uns nichts Neues; nur immer wieder strahlt die tiefe Bewunderung und Dankbarkeit Bruckners dem Adressaten und Philharmonischen Chore gegenüber hervor.

„Hochwohlgeborner hochverehrtester Herr Direktor!

Ich wäre äußerst glücklich über Ihren so herzl. Brief und gratuliere auf innigste zu Ihrer erfolgten Genesung! Um Berlin habe ich Heimweh bekommen, was ja bei der so liebenswürdigen Aufnahme nicht anders möglich war! Ihnen, großer Gönner, danke ich ja Alles! Nehmen Sie meine dankschuldigsten Gefühle gütigst entgegen.

Ich war auch wieder zieml. unwohl, befinde mich aber wieder etwas besser.

Hier lebe ich ganz vereinsamt! niemand besucht mich! Hugo Wolf habe auch ich nie gesehen.

Generalmusikdir. Levi war hier und freute sich sehr über Berlin. Er spricht von der 8ten —

H. Richter sah ich nie; er hat die 2te nicht aufgeführt im philh. Conc. Bitte die deutsche Zeitung vom 9. d. gütigst zu lesen.

Da bekommt ers.

15. Apr. will er sie im Wagner-Concerte dirigieren.

H. Hanslick ist sehr gefürchtet hier!!!

Te deum soll auch noch kommen; aber *meinem* von mir so bewunderten, Herzliebsten Chor küsse ich dankbarst die Hände! Der gnäd. Frau Gemahlin und Ihnen, H. Director, in dankschuldigster Verehrung die Hände küssend (den Kindern Küsse) bin ich

Ihr

Wien, 10. 3. 1894. — Sie Hochbewundernder (gez.) Dr. A. Bruckner."

Der letzte an Siegfried Ochs gerichtete Brief bezieht sich auf den Wunsch, vom Philharmonischen Chore noch die f moll-Messe zu hören; der Brief ist besonders interessant durch die Angaben für die Aufführung.

„Hochverehrtester, unvergleichlicher Direktor!

Der Bruckner wird alt und möchte doch so gern noch die F-moll hören! Bitte, bitte! Das wäre der Höhepunkt meines Lebens. Aber dann manches anders als die Partitur! Bei Des dur im Credo Deum verum de Deo bitte Organo pleno! Nicht Register sparen! Und Benedictus anfangend: Der Cellist soll viel Ton geben, sehr warm, *stark hervortreten.* Wann höre ich sie? Bitte um Antwort. In Bewunderung ergebenen Gruß dem herrlichen Orchester und dem wunderbaren Chor und Ihnen, großer Direktor. Verehrend bin ich

Ihr dankbarer

14. 4. 189(5) [1]. — (gez.) D. A. Bruckner."

Die Aufführung der f moll-Messe durch den Philharmonischen Chor konnte erst fast 20 Jahre nach dem Tode ihres Schöpfers erfolgen, am 14. Januar 1915. In der kurzen Einführung von Siegfried Ochs heißt es beim Benedictus: „Das Hauptthema, das mehrfach wiederkehrt, eröffnet ohne weiteres den Teil; sein Träger ist das Violoncell. Hier besteht wiederum eine Unklarheit. Bruckner schreibt: ‚Der Cellist soll viel Ton geben, sehr warm, *stark hervortreten.*' In der Partitur steht zu Anfang der Stimme piano. Außerdem aber ist kein Hinweis darauf vorhanden, daß ein Solist das Thema spielen soll, sondern es ist als Orchesterstimme eingezeichnet." In dieser Aufführung wurde das Thema vom Solisten gespielt, und es ergab sich, daß es die wundervolle Wirkung einer echten Cello-Solomelodie tat. Noch ein drittes großes Chorwerk Bruckners brachte der Philharmonische Chor heraus: den 150. Psalm (am Bußtag 1908). Die Chronik berichtet darüber: „Der Psalm wurde im Konzert warm aufgenommen, von einem Teil der Kritik aber völlig abgelehnt." — Die Symphonien brachen sich in Berlin langsam Bahn, aber es kam auch hier so wie fast an allen anderen Stätten, in denen man Bruckner allmählich neben Beethoven, Schubert und Brahms gestellt hat: man bevorzugte die IV., VII. und IX. Symphonie, brachte gelegentlich als besonderes Ereignis die „Fünfte" und vergaß im übrigen, daß auch in den anderen Werken noch ebenso Großes und Erhabenes steckt. So hat Berlin vor noch nicht allzu langer Zeit zum ersten Male die I. Symphonie gehört (im Winter 1912/13 durch das Blüthner-Orchester), und das Andante aus der nachgelassenen f moll-Symphonie konnten wir erstmalig in einem Konzert des Philharmonischen Orchesters unter Werner Wolff am 3. Februar 1916 hören.

Entwicklung Münchens als Musikstadt

im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts bis zu R. Wagner.

Von TONY CANSTATT.

(Schluß.)

Mit dem Jahre 1826 traten, wie uns Grandauer erzählt, als hervorragende Stützen in den Verband der Münchener Hofoper das Sängerehepaar Pellegrini (bisher in der nun aufgehobenen italienischen Oper angestellt), sowie der Heldentenor Alois Bayer, der bis 1843 aktives Mitglied der Oper bleibt und sich zu einem seltenen Künstler entwickelt. Dagegen wird die bezaubernde Schechner nach Wien gezogen. Von

[1] Gemeint ist sein Schüler Max v. Oberleithner.

[1] Die letzte Ziffer ist verwischt, aber wahrscheinlich eine 5.

neuaufgeführten Opern sind die wertvollsten etwa: Rossinis „Moses", „Diebische Elster", Spohrs „Faust", Meyerbeers „Kreuzritter in Aegypten", Boieldieus „Weiße Dame". — An des eben verstorbenen Hofkapellmeisters Winter Stelle wird Stuntz berufen, der sich redliche Mühe gibt, seinen berühmten Vorgänger zu ersetzen. — In den Konzerten des gleichen Jahres begegnen wir einer neuen Kantate Carl Maria v. Webers „Kampf und Sieg". Auch zeichnet sich musikalisch das Jahr 1826 durch Begründung des ersten hiesigen Männergesangvereins „Münchener Liederkranz" aus, eine dankenswerte Tat des neuen Hofkapellmeisters Stuntz, der sich der Sangespflege besonders annimmt. So wurde München, wie E. v. Destouches (Festschrift z. deutsch. Sängerbundesfest 1874) hervorhebt, „eine der hervorragendsten Wiegestätten deutschen Männergesangswesens". Es hat diesen Ruhm leider in der Neuzeit nicht mit gleichem Eifer weitergepflegt. Der ausschließliche Männergesang ist hier nicht mehr zu großer kraftvoller Vereinigung gediehen, sondern in kleinen Vereinen zersplittert und kann nicht wohl mit der bedeutendsten Männergesangspflege des Rheinlands verglichen werden. Wirken doch Weingegenden zumeist belebender auf Sangesfreudigkeit und Güte der Stimmen als ein Land des Hopfen- und Gerstengebräus. Unsere bayerischen Soldaten allerdings nehmen es mit denen anderer vaterländischer Gaue wie an Tapferkeit, so auch an Unermüdlichkeit froher Marschgesänge auf und vielleicht zeitigt die rauhe Kriegszeit auch in dieser Hinsicht schöne Friedensfrüchte: daß der Männergesang Münchens neu geeint wächst und gedeiht zu hoher Vollendung. —

Das Jahr 1827 brachte der Münchener Hofoper einen herben Verlust durch den Tod der herrlichen Sängerin Metzger-Vespermann, die lange unvergessen blieb. — Ihr Witwer vermählte sich noch vor Ablauf des Trauerjahres mit der Sängerin Sigl, die sich ebenfalls einen klangvollen Namen erwarb, dennoch nicht ganz die gleiche künstlerische Höhe wie ihre Vorgängerin erreichte. — Moralt erhielt die Direktion des Opernorchesters, das in ihm einen zielbewußten, energischen Leiter gewann. Als besonderes Ereignis muß verzeichnet werden, daß Spontini seine neue Oper „Die Vestalin" in München selbst dirigierte. — Das Konzertleben brachte nichts Außergewöhnliches. —

Von 1828 ab finden wir die Abonnementskonzerte im Odeon[1], Mad. Vespermann bringt eine Arie aus der neuen Oper Donizettis „Torquato Tasso" zu Gehör; ein andermal hört man im Konzertsaal eine Arie aus Donizettis „Anna Bollena"; es fehlen uns Mitteilungen über den Erfolg dieser neuen Kompositionen. — Die ausgezeichnete Primadonna Schechner kehrt in diesem Jahre, nach zweijährigem Engagement an der Wiener Hofoper in den Verband der Münchener Königl. Oper zurück. Franz Lachner schreibt ihr aus Wien unterm 13. September 1828:

„Hochzuverehrendes Fräulein!

In der Hoffnung, daß Sie nicht ungehalten seyn werden, nehme ich mir die Freyheit, Sie mit einem Schreiben zu belästigen. Ich habe mit ungemein viel Vergnügen die Anerkennung Ihres großen Talentes vernommen; alle, welche in Wien Ihren großartigen Gesang verstanden haben, freuen sich Ihres Triumphes, den Sie bereits in den ersten Städten Deutschlands gefeyert haben. Seitdem Sie Wien verlassen haben, ist die deutsche Oper ganz verwaist, seit vier Monathen ist das Theater ganz geschlossen. Im November wird es unter der Direktion des Grafen Gallenberg wieder eröffnet. Was die deutsche Oper unter seiner Direktion gewinnen kann, ist leicht vorauszusehen; er ist ein Pächter und dazu einer, der kein Vermögen hat. Herr Forti und Herr Gottdank sind seine Freunde. Ich habe mich seit Ihrer Abwesenheit mit der Composition einer großen Oper beschäftigt und habe sie bereits vollendet. Mehrere Kunstkenner, denen ich meine Oper vorgespielt habe, äußerten sich für mich darüber sehr schmeichelhaft. Das Buch ist nach einer Ballade von F. v. Schiller (Die Bürgschaft) gut bearbeitet. — Da Sie die Güte hatten, mir bey Ihrer Anwesenheit in Wien zu versprechen, wenn ich eine Oper fertig hätte, sich dafür verwenden zu wollen, so bin ich so frey, diese meine Bitte zu erneuern, indem ich hoffe, daß ich durch meine Oper Ihrer gütigen Protection Ehre machen werde! Ich habe unter der Leitung des Dupont öfter Gelegenheit gehabt, für das Theater zu componieren und meine Compositionen hatten sich immer des größten Beyfalls zu erfreuen. Ich kann also darauf rechnen, daß meine Oper ebenso gut gefallen wird, indem ich sie mit noch größerem Fleiß gearbeitet habe. Ich wünsche aus mehreren Gründen meine Oper in München aufgeführt zu sehen: erstens möchte ich meine theatralische Laufbahn in meinem Vaterland beginnen, zweitens ist meine Oper nicht für Anfänger geschrieben, wie wir sie bey der Eröffnung des Theaters in Wien wieder bekommen werden, sondern für ausgezeichnete dramatische Künstler, deren sich gegenwärtig die Münchener Bühne erfreuen kann! Diese und noch mehr andere Gründe bewogen mich, meine Oper nicht in Wien aufführen zu lassen; obwohl ich wieder hier als Kapellmeister angestellt bin. Auch hat mich sogar Hr. Gr. schon um meine Oper angesprochen, ich sagte ihm aber, daß ich zuerst das Personal kennen lernen müßte. Ich bitte Sie noch einmal um Ihre gütige Verwendung und bitte Sie mir baldmöglichst schreiben zu lassen (Ihre eigene Handschrift wäre für mich eine zu große Ehre, was Sie für mich zu tun gesonnen sind. Diese Bitte legt Ihnen auch Ihr und mein Freund Herr Schirkh (der Sie recht angelegentlich grüßen läßt) ans Herz. Ich bleibe in größter Hochachtung Ew. Wohlgeb. ergebenster

Franz Lachner."

Die Oper brachte von Neuheiten (1828) Rossinis „Belagerung von Korinth", Chelards „Macbeth", welches Werk den größten Erfolg hatte, und Lindpaintners „Vampyr", bei welchem sich die bekannte Duplizität der Erscheinungen wieder beweist, da im gleichen Jahre Marschners so bedeutend wertvollerer „Vampyr" erscheint, der den Lindpaintnerschen schnell in Vergessenheit sinken läßt. — Immer noch herrscht die Unsitte, die „heiligen Hallen" edelster Darstellungskunst und Musik im Hoftheater durch eine Art Varieté-Zwischenspiele zu entweihen! Durchreisende Athleten (!), Taschenspieler, Kunstpfeifer, Wunderkinder, indische Gaukler u. dergl. durften sich dort produzieren, wo ein „Fidelio", ein „Faust" mit den größten Darstellern und Sängern ihrer Zeit die andächtigen Kunstfreunde begeisterten!

Das Jahr 1829 stand für das Münchener Konzertleben hauptsächlich unter Paganinis Stern; man erlebte drei ausverkaufte Konzerte dieses Hexenmeisters der Geige. — In der Oper wurde aus dem Chorpersonal der Heldentenor Wepper entdeckt. Der vielversprechende Sänger starb jedoch schon im folgenden Jahre. — Webers „Oberon" erfuhr eine siebenmalige Wiederholung in kurzem Zeitraum. — Ueber Münchener Kunsteindrücke dieses Jahres liegen uns Brieffragmente eines jungen Künstlers vor, die hier eingeschaltet seien als unmittelbar empfunden:

„Ein gutes Orchester ist schon etwas Herrliches; die Menschen spielen so zusammen, daß es eine wahre Freude ist und die Chöre sind doch auch etwas Ganzes. Ausgezeichnet ist der Tenorist Bayer, eine schöne, klangreiche Stimme; und wie erstaunte ich, als ich in dem hochgefeierten Sänger einen alten Bekannten fand: wir waren zusammen auf der Classe und haben damals viel zusammen musiciert; er damals mit der festesten Bestimmung zur Theologie und nun finde ich ihn als ersten Tenoristen auf dem Theater wieder!

Die Vespermann hat sich sehr gebessert, ihre Stimme ist stärker geworden; aber voll ist hier alles von der Sängergröße der fernen Schechner und jeder Name, selbst der der verstorbenen Metzger, verschwindet neben ihrem! — Vorgestern sah ich den Odeonsaal; ärgern mußt' ich mich über die dummen Büsten: dieser tolle Einfall, neben Gluck den Affen Rossini zu stellen, — den Gott Beethoven ganz zu vergessen! o, wenn ich nur den Rossini pomeranzengelb anstreichen könnte, es gäbe keine größere Lust! — Das Conzert war erbärmlich! — Gestern Abend war ich vergnügt: wenn die Vorstellung von Wallensteins Tod auch nicht vollkommen war, so war doch Eßlair wieder ganz Eßlair, ganz im Geist seiner Rolle. Er ist in die kleinsten Tiefen von Wallensteins Charakter gedrungen, — schon die edle, große Gestalt, die ruhige hohe Haltung Eßlairs ist ganz für Wallenstein geschaffen. Die übrige Umgebung war fast ganz schlecht, die einzige Hayn ausgenommen." —

Das Jahr 1830 brachte eine Neuaufführung von Aubers „Die Stumme von Portici" mit sieben Wiederholungen, Rossinis „Aschenbrödel", Aubers „Verlobte" und Bellinis „Seeräuber". Zu den beliebtesten gastierenden Sängerinnen zählte Sabine Heinefetter und vor allen die Schröder-Devrient. Die Heinefetter, 1805 in Mainz geboren, sang anfänglich zur Harfe, bis sie ein Kunstfreund für die Bühne ausbilden ließ. Sie trug den Ruhm ihrer wunderbaren Stimme und Kunst durch Deutschland, Frankreich, Italien. (Nach Leythäuser.) — Wilhelmine Schröder-Devrient hatte bekanntlich in Wien unter Beethovens persönlicher Leitung als Fidelio die Feuerprobe höchster Kunst bestanden, um fortan nur noch Triumphe auf ihren vielfachen Gastreisen zu erleben, während sie im Privatleben zwei unglückliche Ehen durchzukämpfen hatte, bis ihr nach dem Aufgeben ihrer Künstlerlaufbahn endlich die dritte Ehe den ersehnten Frieden brachte. —

1831 errang unter den neuen Opern Aubers „Fra Diavolo" den größten Erfolg mit sechs Wiederholungen.

1832 gefiel von Opernneuheiten besonders Aubers „Gott und Bajadere", Herolds „Zampa". Immer wieder begehrte man die Heinefetter zu hören; als Buffo glänzte Santini; man gab auch diesen Gästen zu Liebe einige Opern in italie-

---

[1] das für Konzertzwecke eigens neuerbaut war. Erst 1846 diente es auch zu Unterrichtszwecken. Das staatliche Konservatorium für Musik wurde aber im Jahre 1865 aufgehoben. 1867 rief König Ludwig II., Anregungen Bülows und Wagners folgend, die Königl. Musikschule ins Leben.

nischer Sprache. — 1833 trat an Stelle des vielkomponierenden Intendanten v. Poißl Theodor v. Küstner aus Darmstadt. Von neuen Opern sind erwähnenswert: Rossinis „Tell“ (sieben Wiederholungen), Paers „Lustiger Schuster“, Boieldieus „Kalif von Bagdad“. Es müßte interessant sein, denselben in bezug auf musikalischen Wert und orientalisches Kolorit mit Cornelius' „Barbier von Bagdad“ zu vergleichen event. beide Werke hintereinander aufzuführen! — 1834 trat eine Sängerin ersten Ranges in den Verband der Hofoper: Wilhelmine van Hasselt (im Schauspiel das Künstlerpaar Friedrich und Konstanze Dahn!), während die Schechner wegen Stimmverlust pensioniert werden mußte. Neue Opern waren: Meyerbeers „Robert der Teufel“, Marschners „Templer und Jüdin“, Bellinis „Montecchi und Capuletti“ (fünf Wiederholungen, ebenso Marschners Oper, dagegen wird „Robert der Teufel“ sechzehnmal wiederholt). — Das größte Ereignis des Konzertsaals ist die Erstaufführung von Beethovens IX. Symphonie mit 200 Tonkünstlern. —

1835 erscheinen als Opernneuheiten Bellinis „Norma“ und Chelards „Hermannsschlacht“. Chelard zählte in den dreißiger Jahren zu den beliebtesten Opernkomponisten.

Das Jahr 1836 brachte einen großen Umschwung im Münchener Musikleben. Die bis dahin sehr geschätzte Soubrette Spitzeder ging ab; Moralt wurde pensioniert und Franz Lachner am 1. Juli als Hofkapellmeister angestellt. Von neuen Opern erscheint Spohrs „Jessonda“, Aubers „Maskenball“; unter den Operngrößen — 19 an der Zahl — die hervorragendsten die Schröder-Devrient, der Bassist Staudigl. Gewonnen wird dauernd der berühmte Tenor Friedr. Dietz, sowie der Bassist Ed. Sigl. — Der aus Mannheim berufene Lachner fand das Interesse an den ernsteren Symphoniekonzerten beim Münchener Publikum schon wieder abgeflaut. Die Abonnementskonzerte waren weniger besucht als die kleinen sogenannten musikalisch-deklamatorischen Abendunterhaltungen, die, außer als eigene Unternehmungen der Künstler, vielfach auch in geschlossenen Gesellschaften stattfanden, wie im Museum u. a. Trotzdem Lachner auch das Orchester regenerierte und sehr hervorragende Aufführungen damit zustande brachte, bewog ihn schon nach einem Jahr die Gleichgültigkeit des Publikums, das sich den großen Aufführungen gegenüber nach wie vor nicht interessierter zeigte und vielfach fernblieb, zum Austritt aus dem Verband der Akademie. Hofkapellmeister Struntz übernahm nun die Abonnementskonzerte, ohne jedoch das pekuniäre Fiasko aufhalten zu können. Auch mit dem Münchener Hoftheater ging es in den dreißiger bis vierziger Jahren künstlerisch bergab (nach O. Liebscher: „Franz Dingelstedt“), obwohl sich dies hauptsächlich auf die Schauspielverhältnisse bezog. Für die Oper sah es durch Lachners Bemühungen besser aus, namentlich das Orchester betreffend. Wie Liebscher berichtet, stand an der Spitze sämtlicher Komponisten in diesem Jahrzehnt mit zehn Aufführungen im Jahre der alte Liebling des Münchener Publikums: Mozart. Wenigstens in der Mozartpflege scheint München damals — obwohl das Geschmacksniveau zu jener Zeit nicht auf der Höhe stand — mit gutem Beispiel vorangegangen zu sein!

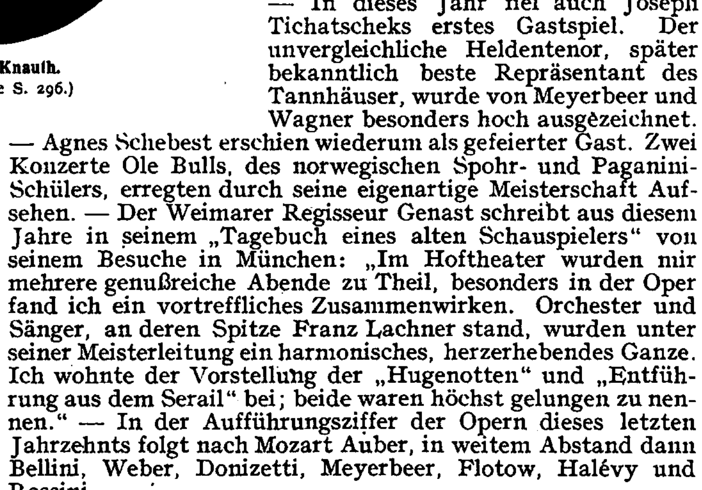


Gotthold Knauth.
(Text siehe S. 296.)

Ein Brief Lachners aus München vom 2. Dez. 1836 „An S. W. Hrn. Ed. v. Bauernfeld, berühmten Dichter in Wien“ mag hier Platz finden: „Lieber Freund! Ich kann Dir wenig Interessantes schreiben, denn der Cholerazustand und das allgemeine Gespräch, daß in Wien die Pest ist, nimmt alle Gemüther in Anspruch und man kümmert sich jetzt um gar nichts. Unsere Conzerte haben zwar einen großen Enthusiasmus erregt und würden wahrscheinlich eine noch größere Teilnahme gefunden haben, wenn wir sie zu einer günstigeren Zeit gegeben hätten. Außer meinen Sinfonien, die ich auf Verlangen S. M. aufführen mußte, haben wir nur klassische Werke zur Aufführung gebracht. Um den Hochgenuß, den das treffliche Orchester Münchens im Conzertsaal darbietet, dürften uns die Wiener und vielleicht alle Städte Deutschlands beneiden; weniger um die äußerst sparsamen Genüsse im Theater. Indeß kann ich hoffen, daß sich auch dieser Zustand mit der Zeit bessert. Schwind besucht uns jetzt sehr oft, besonders findet er sich immer bey den Quartetten ein, die ich bey mir einmal in der Woche zu geben pflege. Er hat gegenwärtig zwei interessante Bilder in der Arbeit: den Rübezahl, der sich durch besondere Originalität auszeichnet, und die Mutter der Libussa. — Meine Preis-Sinfonie ist sowohl in Leipzig als in Frankfurt — mit einer Probe zur Aufführung gekommen. Ich habe mit dem hiesigen trefflichen Orchester fünf Proben nöthig gehabt und das Orchester hat hier voraus, daß sein Director mit dem Werke vertraut war. — Diese Herren scheinen sich jetzt rächen zu wollen, weil ihnen der Preis entgangen ist. Hast Du noch immer nichts für mich in der Arbeit? In Novalis' Schriften, erster Band, Heinr. v. Ofterdingen, III. Kap. erzählen die Kaufleute ein hübsches Mährchen, sey so gut und lese es. — Wir sind alle wohl und grüßen Dich herzlich. Erfreue bald wieder mit einigen Zeilen Deinen alten Freund Franz Lachner.“

1837 wurden von neuen Opern Bellinis „Unbekannte“, Kreutzers „Nachtlager“, Mozarts „Cosi fan tutte“ in der Bearbeitung Bretzners unter dem Titel „Die verfängliche Wette“ gegeben. Grandauer berichtet darüber: „Der Erfolg war wie immer: Entzücken über die schöne Musik, Misbehagen über das alberne Buch.“ — Neben ihrem Gatten (Diez), der eine Kraft ersten Ranges geworden, war Sophie Hartmann-Diez fortan als Soubrette die beliebteste Nachfolgerin der Spitzeder. Die gefeiertsten Gäste der Oper waren: Therese Mink, Agnes Schebest, der Bassist Joseph Reichel, nicht zu vergessen Jenny Lutzer, die „gefeiertste Susanne der Welt“ (Primadonna der Wiener Hofoper), eine der eifrigsten Vorkämpferinnen für deutsche Opern an allen Bühnen, wo sie auftrat.

1838 gewann man die treffliche Mink dauernd für die Oper. Neuaufgeführt wurden: Adams „Postillon von Lonjumeau“ mit sieben, Meyerbeers „Hugenotten“ mit fünf und Bellinis „Nachtwandlerin“ mit drei Wiederholungen. Frau Birch-Pfeiffer unterzog das Buch der Hugenotten einer Umarbeitung; der Titel wurde in „Anglikaner und Puritaner“ verwandelt. — 1839 wurde Caroline Hetznecker mit glücklichstem Erfolg in den Verband der Hofoper aufgenommen; sie studierte noch bis 1841 weiter im Mailänder Konservatorium. Von neuen Opern gab es: Adams „Brauer von Preston“, sechsmal mit bedeutendem Erfolg wiederholt, „Der Liebestrank“ von Donizetti, „Der schwarze Domino“ von Auber. — In dieses Jahr fiel auch Joseph Tichatscheks erstes Gastspiel.



Der unvergleichliche Heldentenor, später bekanntlich beste Repräsentant des Tannhäuser, wurde von Meyerbeer und Wagner besonders hoch ausgezeichnet. — Agnes Schebest erschien wiederum als gefeierter Gast. Zwei Konzerte Ole Bulls, des norwegischen Spohr- und Paganini-Schülers, erregten durch seine eigenartige Meisterschaft Aufsehen. — Der Weimarer Regisseur Genast schreibt aus diesem Jahre in seinem „Tagebuch eines alten Schauspielers“ von seinem Besuche in München: „Im Hoftheater wurden mir mehrere genußreiche Abende zu Theil, besonders in der Oper fand ich ein vortreffliches Zusammenwirken. Orchester und Sänger, an deren Spitze Franz Lachner stand, wurden unter seiner Meisterleitung ein harmonisches, herzerhebendes Ganze. Ich wohnte der Vorstellung der „Hugenotten“ und „Entführung aus dem Serail“ bei; beide waren höchst gelungen zu nennen.“ — In der Aufführungsziffer der Opern dieses letzten Jahrzehnts folgt nach Mozart Auber, in weitem Abstand dann Bellini, Weber, Donizetti, Meyerbeer, Flotow, Halévy und Rossini.

1840 wird der Hofoper in dem Bassisten Krause eine hervorragende Kraft gewonnen. Unter den sieben neuen Opern fand Halévys „Guido und Ginevra“ den meisten Beifall mit acht Wiederholungen, Glucks „Alceste“ mit drei, Bellinis „Puritaner“ mit zwei Wiederholungen, ebenso Adams „Eintagskönigin“ und Lortzings „Die beiden Schützen“. — Erfolgreich konzertierte der Violinvirtuose Ernst. — Die Münchener Liedertafel wurde begründet. —

1841 hatten von neuen Opernaufführungen den größten Erfolg: Marschners „Vampyr“, Lortzings „Zar und Zimmermann“, Lachners „Catarina Cornaro“; die beiden letzteren namentlich blieben lange Zeit hindurch Zugstücke. Unter den willkommensten Operngästen glänzt wieder die beliebte Stöckl-Heinefetter. Von konzertierenden Virtuosen ist hauptsächlich der belgische Violinist A. Artôt hervorzuheben (Vater der berühmten Sängerin Désirée Artôt). — 1842. Der Intendant v. Küstner verläßt München, der die Oper sehr

zum Nachteil des Schauspiels begünstigte, da er die akustischen Verhältnisse des Hauses nur für die Oper geeignet hielt. Sein Antrag zur Erbauung eines Schauspielhauses fand keine Genehmigung. Graf Yrsch wurde sein Nachfolger. — Die treffliche Koloratursängerin Rettich wurde für die Hofoper gewonnen. „Ihre Koloraturen gleichen einem Perlenregen", schrieben die Zeitgenossen. Sie gehörte bis zu ihrem Tode, 1854, der Münchener Hofoper an. — Von neuaufgeführten Opern sind Donizettis „Lucia von Lammermoor", Aubers „Krondiamanten", Donizettis „Belisar" die bemerkenswertesten.

1843 bildet die wertvollste Bereicherung der Oper das Engagement des Tenoristen Dr. Martin Härtinger. In der Oper herrschte reges Leben: fünf Neuaufführungen, drei Neueinstudierungen (Templer und Jüdin, Euryanthe, Schnee). Als lebensfähig erweisen sich nur zwei der neuen Opern: Donizettis „Regimentstochter" und Aubers „Teufels Anteil". — Schon 1844 wird wiederum ein neuer Intendant, Baron Frays, an Stelle des Grafen Yrsch berufen. Von neuen Opern sind erfolgreich: Halévys „Jüdin" und Aubers „Sirene". Neueinstudiert sind: Titus, Jessonda, Das unterbrochene Opferfest, Die beiden Schützen, Johann von Paris. Der berühmteste Gast ist Fanny Elsler, die gefeiertste Priesterin Terpsichores in Aubers „Gott und Bajadere", die auch hier, wie überall, Triumphe erlebt. — 1845 sind die erfolgreichsten Opern (neueinstudiert): Mozarts „Idomeneus" (damals anderwärts kaum gegeben), Donizettis „Linda von Chamounix", Flotows „Stradella", letztere von dauerndem Erfolg, während Idomeneus nur zweimal wiederholt wird. Unter den Gästen jubelt man immer noch der Heinefetter zu. — Das Konzertleben Münchens stand von 1839—68 (Musikalische Akademie) unter Franz Lachners ausgezeichneter Führung. 1842 erfolgte durch ihn die erste Aufführung der Matthäuspassion mit dem Ehepaar Diez, den Sängerinnen Hetznecker und Krause, den Solisten Lenz und Sigl. — Joh. Seb. Bach finden wir in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts merkwürdigerweise überhaupt nicht in Münchener Konzertaufführungen vertreten. Ob aus konfessionellen Vorurteilen, mag dahingestellt bleiben, die Annahme liegt aber nahe. — Wir wenden uns in unserem Rückblick wieder der Oper zu, welche 1846 neu Donizettis „Lucrezia Borgia", Lachners „Loreley" und Lortzings „Waffenschmied" zur Aufführung brachte; keine derselben hatte durchschlagenden Erfolg. Erst nachdem später Kindermann den Stadinger übernommen hatte, wurde die Lortzingsche Oper zugkräftig. Als bedeutendste Gäste erschienen: Lußberger, Kindermann, Gruner, Karol. Loening, Lange, Anton Mitterwurzer — vor allen aber Jenny Lind in neun Gastspielen, die mit der Nachtwandlerin begannen und mit Figaros Hochzeit (Susanne) schlossen. Kindermann blieb von diesem Jahre an volle vierzig Jahre einer der leuchtendsten Sterne der Münchener Hofoper. — In Konzerten glänzten der Oboevirtuose Lavigne und mit größerem Erfolg als alle anderen konzertierenden Künstler das Geschwisterpaar Therese und Marie Milanollo, das sechs wohlbesuchte Konzerte veranstaltete. — Als Nachfolger des Intendanten Frhr. v. Poißl wurde 1847 Graf Franz v. Pocci gewählt, der sich als Zeichner, Dichter und Musiker Ruf verschaffte. — Unter den neuen Opern dieses Jahres sind bemerkenswert: Marschners „Hans Heiling" (Königin: Hetznecker, Anna: Diez, Heiling, Kindermann). Boisselots „Königin von Leon", Mozarts „Schauspieldirektor" in Ueberarbeitung von Louis Schneider und Wilh. Taubert. Halévys „Musketiere der Königin" erlebten sechs Wiederholungen. — Der Tenorist Réer fand unter anderen bedeutenden Gästen begeisterte Aufnahme. Noch immer sind gymnastische und Taschenspieler-Künste nicht ganz von den Brettern der Hofbühne verbannt! —

Das Jahr 1848 bringt einen kurzen Intendanzwechsel an Frhr. v. Poißl, der wiederum sein Amt Frhr. v. Trays überläßt. Von neuen Opern hat Flotows „Martha" mit sieben Wiederholungen den größten Erfolg. Verdis „Hernani", Aubers „Haydée", Herolds „Marie", Flotows „Förster" u. a. vermochten sich nicht zu halten. — Unter den Gästen glänzt hauptsächlich die Heinefetter. Bei seinem Konzert im Theater hat der Violinvirtuose Ferd. Laub großen Erfolg. Gymnastiker mit ihren Kunststücken bleiben für die Zwischenaktsunterhaltung noch nicht aus! — Die Abdankung König Ludwig I., des großmütigen Beschützers und Förderers der darstellenden Kunst, wurde in Theaterkreisen sehr schmerzlich empfunden. Auch die Gründung des Musik-Konservatoriums (Direktor Hauser) und Förderung des Volksgesanges war diesem Herrscher zu danken. Die Oper stand auf der Höhe mit den Sängerinnen Metzger-Vespermann, Diez, Hetznecker und Hasselt, den Sängern Kindermann, Loehle, Bayer, später Diez, Härtinger. — 1849 gewinnt die Hofoper den ersten Tenor Wilh. Brandes; Josephine Hefner hat durchschlagenden Erfolg als Agathe. Doch kann die durch Verheiratung der Bühne entsagende Hetznecker nicht bald ersetzt werden. Von neuen Opern sind nur zu nennen: Spontinis „Ferdinand Cortez", Lachners „Benvenuto Cellini"; Paërs neueinstudierter „Lustiger Schuster" erlebte nur eine Wiederholung. Man sollte indessen das reizvolle Werk heute wieder der Vergessenheit zu entreißen suchen. — Von Konzertereignissen hinterließ Joh. Strauß mit seinem Orchester vielleicht den nachhaltigsten Eindruck. Gymnastische Künstler (Araber!) und Taschenspieler fehlen im Hoftheater nicht! —

1850 kommen nur drei neue Opern heraus: Balfes „Zigeunerin", Meyerbeers „Prophet", Halévys „Tal von Andorra". Der Prophet wird in diesem Jahr viermal, im folgenden zwanzigmal gegeben, ein in München noch nie erlebter Erfolg. Von berühmten Operngästen sind zu erwähnen Frau Viala-Mittermayr und Antonie Palm-Spatzer. Die Bezeichnungen Madame und Mademoiselle weichen auf den Programmen von jetzt ab dem „Frau" oder „Fräulein".

1851 führt die Intendantur Dingelstedts herbei. In ihm erstand ein warmer Verteidiger der komischen Oper (Auber, Adam), während er sich für die große Oper weniger eingenommen zeigte. Dadurch entstand nach einiger Zeit die Klage, daß München an bedeutenden neuen Opernaufführungen hinter allen Bühnen Deutschlands zurückstehe, da es an einsichtsvoller Leitung fehle. An geeigneten Kräften fehlte es keineswegs; es glänzten die Tenöre Härtinger und Brandes, Grill, unter den Bassisten bis 1855 noch Pellegrini, 1858 Bausewein, Sigl, als Bariton Kindermann, als Primadonnen nach der Hetznecker, Palm-Spatzer, Behrend-Brandt, Henr. Rettich (1854 von der Cholera hinweggerafft) die gefeierte, Soubrette Diez. — Neuaufführung war Sophokles' „Antigone" mit Mendelssohns Musik; von Opern hatten nur Cimarosas „Heimliche Ehe", Mozarts „Cosi fan tutte"; Glucks „Iphigenie auf Tauris" und der neueinstudierte „Fidelio" großen Erfolg. — Noch einmal erscheint ein Taschenspieler auf der Bühne, dessen Engagement wohl bereits früher abgeschlossen war, da Dingelstedt (nach Grandauer) die Würde der Bühne stets aufrecht zu erhalten und gründlich mit dergleichen Unfug aufzuräumen wußte.

1852 wurde Lachner zum Generalmusikdirektor ernannt. Man schien durch „Antigone" der griechischen Tragödie neues Interesse gewonnen zu haben, das Lachner anregte, eine Musik zu „Oedipus" zu komponieren. Auch diese zweite Sophokles-Aufführung fand vielen Beifall, vermochte sich aber dennoch nicht dauernd zu behaupten. Von neuen Opern erschienen: Grétrys „Richard Löwenherz", Aubers „Verlorener Sohn", Verdis „Nebucodonosor", Thomas' „Traum einer Sommernacht". Als hervorragendster Gast ist Henriette Sonntag zu nennen. — Das Jahr 1853 brachte eine Neubearbeitung von Spohrs „Faust", eine Neuaufführung der Oper „Sakontala" von K. v. Perfall, neueinstudiert: „Joseph in Aegypten", „Heiling", „Entführung". Von Operngästen hinterließ den tiefsten Eindruck Johanna Wagner. — Eine Choleraepidemie wirkte etwa drei Monate hindurch lähmend auf das Kunstleben und den Verkehr Münchens. —

1854 wurde Magdalena Behrend-Brandt erste dramatische Sängerin. Von neuen Opern gab es Jul. Benedikts „Der Alte vom Berg" mit sechs, Nicolais „Lustige Weiber" mit vier, „Tony" von Herzog Ernst von Koburg-Gotha mit zwei Wiederholungen, während von Verdis „Rigoletto" nur eine Wiederholung stattfand. — Große Trauer verursachte allgemein das Opfer der Cholera: der ausgezeichneten Koloratursängerin Henr. Rettichs jähes Ende (sie hatte kurz zuvor noch gesungen). — Von der Gattin des Ministerpräsidenten Frhr. v. d. Pfordten wird der Oratorienverein mit Baron Perfall als Dirigenten begründet. —

Mit dem Jahre 1855, das mit dem Erscheinen von Rich. Wagners „Tannhäuser" den Wendepunkt im Münchener Musikleben bildet und den Beginn einer neuen Kunstepoche, schließen wir unsere Rückblicke. Es gab in diesem Jahre als Neuheiten in München noch Lortzings „Undine" und Donizettis „Favoritin". Alles andere aber verblich hinter dem Glanze Tannhäusers seit jenem denkwürdigen 12. August (Landgraf: Allfeld, Elisabeth: Diez, Tannhäuser: Auerbach, Wolfram: Kindermann, Venus: Schwarzbach). Es gab neun Wiederholungen, davon acht mit erhöhten Preisen. (Lohengrin wurde 1858 zum ersten Male gegeben und fünfmal wiederholt.) Leythäuser erwähnt nur eine Zeitungsstimme aus dem Entrüstungssturme, der sich in München gegen die Aufführung des Tannhäuser erhob: „Der Orpheus, welcher im Dresdener Maiaufstande durch sein Saitenspiel Barrikaden gebaut, der landesflüchtige Verbrecher, er findet Unterstand in einem Kunsttempel des Königs von Bayern! Ins Zuchthaus zu Waldheim gehört er, nicht in das Münchener Opernhaus." — Leythäuser fährt fort: „Nachdem aber Wagners Opern im Dresdener Hoftheater unbeanstandet gegeben wurden, löste König Max den Knoten mit einem seiner in Lapidarschrift gefaßten Urteile: ‚Wir wollen nicht sächsischer sein als der König von Sachsen'. Damit stand Wagners Werken die Münchener Bühne offen. Die Erstbesetzung bildete ein mustergültiges Ensemble, das zehn Jahre nach der Dresdener Uraufführung dem Werke in München einen glänzenden Sieg sicherte." Mit diesem Verdienst und dem Mozartjahr 1856 als Höhepunkt der Oper in dieser Periode

(nach Liebschers Mitteilungen) krönte Dingelstedt seine 1856 beschlossene Münchener Tätigkeit. —

Lachner bequemte sich nur widerwillig, Wagner aufzuführen, ja er bekämpfte Wagners Werke, wie Leythäuser erzählt, „mit Hartnäckigkeit und Verbissenheit“ und wurde dadurch hier jahrelang ein wirklicher Hemmschuh für das Eindringen Wagnerscher Opern, bis 1864 der junge König die Sonne seiner Gunst voll über Wagners Schaffen aufgehen ließ. Erst das Jahr 1867 brachte den Rücktritt Lachners, dem ein Jahr lang Bülows Walten in dessen Amt folgte. — Fortan blieb München für die neue Kunstrichtung eine der edelsten Pflegestätten, ohne dadurch die geheiligten Mozart-Traditionen in den Hintergrund zu drängen oder in irgendwelche Einseitigkeit zu verfallen.

Das
Harmonium als Hausmusik-Instrument.

Von H. OEHLERKING (Elberfeld).



Nachdem die Aufgabe und Bedeutung des Harmoniums für eine gediegene Hausmusikpflege lange verkannt worden ist, nimmt die Vorliebe und das Interesse für dieses Instrument seit längerer Zeit stetig zu. Freilich stößt man auch jetzt noch, sogar in musikalischen Kreisen, auf Vorurteile, die das Harmonium als ein selbständiges künstlerisches Ausdrucksmittel für eine besondere Musikgattung und einen eigenartigen Musikstil nicht gelten lassen wollen. Oft begegnet man noch der Ansicht, das Harmonium sei ein Ersatz für die Orgel, an deren Stelle wir es ja auch häufig antreffen, wie in Kapellen, Versammlungshäusern, wo aus Raummangel keine Orgel aufgestellt wurde, oder die Mittel zur Anschaffung derselben fehlten. Beim häuslichen Musizieren diente und dient das Harmonium vorzugsweise nur zu ernsten Zwecken: Andachten und Familienfestlichkeiten, zur Begleitung von Kirchen-, geistlichen Liedern und Weisen. Der Konzertsaal ist ihm, von Ausnahmen, die nur die Regel bestätigen, abgesehen, bisher so gut wie verschlossen geblieben. Das Harmonium ist nun aber in den letzten Jahren so vervollkommt worden, daß seine vielseitige Gebrauchsfähigkeit und Selbständigkeit ganz außer Zweifel steht. Diese Ueberzeugung wird jeder gewinnen müssen, der, frei von Vorurteil, sich eingehend mit Einrichtung und Wesen des Instrumentes wie auch mit der für das Harmonium während der letzten Jahrzehnte geschaffenen Literatur beschäftigt. Vor allem dürfte zu dieser schweren, ernsten Kriegszeit, die soviel Leid und Trauer in manche Familie trägt, durch seine seelenvolle Sprache das Harmonium die Herzen trösten, erbauen und erheben. Durch die neueren Fortschritte in der Technik ist das Harmonium an Ausdrucksfähigkeit, namentlich auf dem Gebiete der Dynamik, dem Klavier und auch der Orgel überlegen. Zwar kann man auch auf dem Klavier gewisse Stimmen besonders hervortreten lassen, aber die Kunst, einen Ton anund abzuschwellen oder ihn fortzuspinnen, bleibt ihm versagt. Auf der Orgel stehen dem Spieler 1—4 Klaviere zur Verfügung, die verschiedene Tonstärke und -farbe haben; durch diese Einrichtung ist es möglich, aus dem gesamten Tonwerk dieses oder jenes Thema bezw. Motiv hervorzuheben. Die bis ins feinste und kleinste gehende Nuancierungsfähigkeit des Harmoniums entbehrt auch die Orgel. Was dem Harmonium vor Orgel und Klavier eine bevorzugte Sonderstellung einräumt, ist ganz wesentlich die „Expression“, die neuerdings bei beiden Arten, dem Saugluft- (dem alten sogen. amerikanischen) und dem Druckluftsystem (deutschem) sich angebracht findet. Durch die „Expression“ wirkt man auf die zwei Schöpfbälge derart ein, daß der „Spielwind“ bald stärker, bald schwächer auf die „Zungen“ gelangt, was in entsprechender Stärke des klingenden Tones zum Vorschein kommt. Zu diesem Behufe ist freilich eine besondere Trettechnik erforderlich, die erst gelernt und geübt werden muß. Mit verhältnismäßig leichter Mühe ist die Handhabung der Expression erlernbar und bringt dann den dynamischen Ausdruck völlig in die Gewalt und Herrschaft des Spielers. Der „springende Punkt“ in der Erlernung dieser Trettechnik liegt in den Fußspitzen., Durch den leisesten Druck des Fußes, der Fußspitze, entsteht beim Spiel ein sanftes < und >, ein zartes Vibrato, ein duftiges Beben, aber auch ein festes Sforzati. Bei der „einfachen“ Expression stehen alle Zungen unter dem Einfluß des den zwei Bälgen entströmenden Spielwindes. Anders ist es bei der „doppelten“ Expression: Diskant und Baß haben nicht gemeinsame, sondern geteilte Windladen, die den Spieler, welcher die „doppelte“ Expression zu benutzen versteht, in Stand setzen, verschiedene und einander entgegengesetzte dynamische Wirkungen im Diskant und Baß gleichzeitig hervorzubringen. Während beispielsweise im Diskant eine Melodie zur plastischen Gestaltung gelangt, ertönt im Baß die Begleitung *pp*; der Diskant hat ein >, der Baß zur gleichen Zeit ein < und umgekehrt, Diskant und Baß haben ein *ff*, der Diskant schwillt ab zum *pp*, der Baß bleibt auf *ff* stehen, usw. Mit Hilfe der „doppelten“ Expression erreicht man auch koloristische Effekte: dadurch, daß Diskant und Baß getrennte Nuancierungsfähigkeit besitzen, kann man auch auf mannigfachste Weise Register miteinander vereinigen, deren Zusammenstellung sonst nicht möglich wäre. Die technisch-mechanische Vorrichtung betreffend, werden vermittelst der Kniee die Regulierungsventile durch die Schweller (links und rechts) so gestellt, daß je nach vorliegender Absicht der Spielwind vom Diskant oder Baß abgesperrt wird.

Ein anderer Vorzug des Harmoniums vor Orgel und Klavier besteht in dem „Prolongement“: es hält die Tasten fest und löst sie aus. Ein am linken Klaviaturbacken angebrachter Registerhebel schaltet nach Bedarf ein und aus; zur vorübergehenden Auslösung dient außerdem noch ein Hackenregister. Das „Forte expressif“ dient zur Steigerungsfähigkeit. Die zwei Forteklappen stehen mit dem Steuerbalg in Verbindung. Letzterer ist derartig vom Spielwind abhängig, daß er nach der vorhandenen Stärke des Winddruckes die Klappen mehr oder weniger hebt. Das „Forte expressif“ kann auch beliebig ein- und abgestellt werden.

Die mit diesen Errungenschaften der modernen Technik ausgestatteten Instrumente werden von allen namhaften Fabrikanten, unter denen ich nur die Namen der Weltfirmen Lindholm, Hörügel u. a. m., erwähne, hergestellt und in den Handel gebracht, in der Regel nach Saug- und Druckluftsystem. Es würde zu weit führen, jeden einzelnen Typ des Harmoniums zu schildern. Um dem geneigten Leser zu zeigen (in großen Zügen!), was deutscher Fleiß und deutsche Kunst auf dem Felde des Harmoniumbaues geleistet hat, beschränke ich mich auf eine kurze Beschreibung des von Lindholm gebauten, sogen. „Normal-Kunstharmoniums“, ein für den Hausgebrauch gedachtes Soloinstrument vorzüglicher Qualität, das der die Hausmusik pflegenden Familie auch mit Rücksicht auf den nicht zu hohen Kaufpreis empfohlen werden kann.

Die Disposition weist in den Grundzügen das einheitlich durchgeführte „klassische Vierspiel“ auf; dazu (nach französischem Vorbild!) links im „schwebenden“ Ton zwei Register im zweiten Fußton; rechts zunächst eine schalmeiartige Stimme im 16. Fuß, von dunkler, mystischer Klangfarbe; ferner ein 32fußiges Soloregister von charakteristischer Klangart; zuletzt zwei in der Schwebung gehaltene 8fußige Zungenreihen. Dazu kommen die oben bereits beschriebenen: Expression, Forte expressif, Prolongement und die „Perkussion“ mit Englischhorn und Flöte 8′ verbunden. Der Mechanismus der „Perkussion“ läßt — ähnlich wie beim Klavier — durch die Tasten kleine Hämmerchen auf die Zungen dieser Register fallen und bringt sie gleich den Klaviersaiten und den Stahlplatten der Celesta zum Erklingen. Die Harfe, das Glockenspiel, die Celesta, das Pizzicato der Streichinstrumente wird durch die „Perkussion“ überraschend nachgeahmt. Die dem „klassischen Vierspiel“ angehörigen Stimmen bewirken die mannigfachsten Tonfarben, -stärken und Klangwirkungen. Das Englischhorn 8′ hat einen runden, warmen, in der Tiefe fagottähnlichen Ton. Bourdon 16′ besitzt einen gewaltigen, fundamentalen Baß. Clairon 4′ klingt etwas nasal, eignet sich gut zur Begleitung, auch zur solistischen Hervorhebung einer Melodie. Von besonderem Glanz und Adel ist Cello 8′, von ätherischer Zartheit die Aeolsharfe 2′. Charakteristisch sind die nun folgenden, zur rechten Spielhälfte (Diskant) zählenden Register: Flöte 8′ weicher, runder Ton von dunkler Klangfarbe und zum Solospiel bestens geeignet Klarinette 16′, der Violine klangähnlich Piccolo 4′, die nasale Oboe 8′ (solistisch verwertbar); streichend, scharf, zum Solovortrag sehr brauchbar Musette 16′; für das „*pp*“-Spiel trefflich geeignet Vox jubilante 16′; der Bariton 32′ als allerwichtigste Solostimme, weil höchst ausdrucksfähig; violinartig streichend die Aeolsharfe 8′.

Die Farben und Effekte, welche mit den besseren, modernen Harmoniums erzielt werden, erfreuen und entzücken Musiker und Musikliebhaber in gleichem Maße. Das künstlerische Spiel auf einem solchen modernen Harmonium sollte nur bei einem guten Fachlehrer erlernt werden. Nicht jeder Klavierlehrer kann ohne weiteres Harmoniumunterricht erteilen. Solange er selber nicht mit dem Wesen des Instrumentes, seiner Behandlungsweise und der Harmoniumliteratur eingehend vertraut ist, kann seine unterrichtliche Tätigkeit nur Pfuscherei bedeuten. — Dem Selbststudium des Musikers und Musikfreundes kommt eine hochinteressante, teils übertragene, teils originale Literatur, vielfach mit eingedruckter Registrierung entgegen. Die überaus reichhaltigen Schätze bieten für jedes, auch das einfachste Instrument wie auch für die vielseitigsten Ansprüche des Spielers und Harmoniumfreundes die denkbar größte Auswahl. Choräle, geistliche Lieder, Volkslieder und -weisen, sogar Tänze (!), ferner Sachen aus der Instrumentalmusik (Symphonie, Quartett, Quintett), der Chormusik (Oratorien, Messen), der Oper usw. sind be-

arbeitet für fast jede Art des Harmoniums. Für die Vorläufer des Harmoniums (Glasharmonika, Harmonikord) schrieb ein Mozart ein in der leider wieder eingegangenen Zeitschrift „Das Harmonium" veröffentlichtes „Adagio für Harmonica". Derselbe Meister verfaßte ein Harmonium-Ensemble: Adagio und Rondo für Harmonium, Flöte, Oboe, Viola, Cello. Das eigentliche Feld der Harmoniumliteratur bebaute Karl Maria von Weber mit einem „Adagio" und „Rondo". Mit Berlioz zusammen schrieb Meyerbeer ein ganzes Heft für „Orgue-Melodium" (Harmonium). Wenigstens vorausgeahnt hat S. Bach das moderne Harmoniumspiel: er schrieb manche Sachen mit durchklingendem Baßton, die schwerlich auf dem damaligen Klavier zum Ausdruck kommen konnten, sich aber auf dem Harmonium originell machen, z. B. Gavotte aus der dritten englischen Suite, Menuett aus der ersten französischen Suite. Zahlreiche Kompositionen klassischer Meister sind in „unregistrierter Fassung", also auf allen Harmoniums spielbar, durch den vor wenigen Jahren verstorbenen Altmeister Reinhard musterhaft bearbeitet worden. Der Vortrag dieser unregistrierten Bearbeitungen bleibt also ganz dem Spieler überlassen. Zeitgenössische Autoren — Hassenstein, Pönitz, Wermann, Soyka, Bibl. Stapf, Zellner u. a. m. geben durch Benennung der 8' und 4' Register des Saugluft- und der 16' und 8' des Druckluftsystems Fingerzeige für die Registrierung. Manche Komponisten sehen die Teilung der Klaviatur — *e* | *f*, *h* | *e* — vor und unterscheiden sich dadurch in Saugluft- (Bird, Noren, Kämpf) und Druckluftkomponisten (Kursch, Laurischkus, Mustel, Bror Beckmann, Sigfrid Karg-Elert).

Außer den oben erwähnten Werken gibt es auch eine ausgezeichnete Literatur für Harmonium-Ensembles, sowohl Uebertragungen als auch Originalliteratur. Bedeutsam in dieser Hinsicht ist der Verlag Carl Simon-Berlin. Begabte Tondichter schrieben Lieder mit Harmoniumbegleitung; schmiegt sich doch das Harmonium der menschlichen Stimme wie kaum ein anderes Instrument an und hebt sie in eine höhere Sphäre. Vorzüglich eignet sich das Harmonium zur Begleitung von Melodramen. Außer der erwähnten Simonschen Firma sind für eine gute Fachliteratur tätig gewesen: Breitkopf & Härtel, Bosworth & Co., Forberg, Hug, Junne, Leuckart, Beyer & Söhne, Bote & Bock, Fürstner, Vieweg, Hoffarth, Koeppen, Gebr. Hug & Co.

Was rührige Verleger im Verein mit tüchtigen Künstlern in der Harmoniumliteratur während der letzten 10—20 Jahre



Nicola Geiße-Winkel.
Kunstverlag Emil Schwalb, Berlin-Charlottenburg. (Text siehe S. 296.)

geschafft haben, sah ich in greifbarer Gestalt, als ich meine Harmoniumbibliothek nach einheitlichen Gesichtspunkten musterte und katalogisierte. Schon gleich in der Rubrik „Abendlieder für Harmonium" finde ich 10 Stücke von Kämpf, Sartorio, Necke, Fink, Jongen, R. Becker, Bendix (Originalstücke) und Schumann, Zumsteeg (Uebertragungen) u. a. verzeichnet; unter „Präludien" eine etwa 15mal so lange Reihe von Originalsachen und Uebertragungen usf. Folgende, praktisch erprobte Ratschläge möchte ich zum Schluß dem Harmoniumfreund, der sein Instrument lieb und wert behalten und für dasselbe weitere Liebhaber sammeln will, noch geben: Kaufe nur ein wirklich gutes, modernes Harmonium! (Für 500—800 Mk. sind prachtvolle Instrumente zu haben!) Erlerne das Harmoniumspiel bei einem Fachmann, der selber das Instrument künstlerisch zu spielen vermag! — Wähle die Literatur mit Rücksicht auf die Eigenart deines Harmoniums aus! — Auf weniger gutem Instrument vermeide das Spiel weltlicher Musik (Lieder, Märsche, Tänze): es erinnert an die Drehorgel, den Leierkasten.

Aus meiner Künstlerlaufbahn.[1]

Von EDMUND SINGER † (Stuttgart).

Aus dem Nachlaß des Meisters zusammengestellt von LEONHARD MAY (Stuttgart).

Einen denkwürdigen Nachmittag erlebte ich in Stuttgart, wo ich die Ehre hatte, eine vornehme Gesellschaft zum Kaffee bei mir zu sehen. Es waren dies: *Ferdinand David* (auf seiner Reise nach der Schweiz, wo er auch starb) mit seiner Tochter Frau v. Lipphardt, *Johannes Brahms* mit seinem damaligen Freunde *Hermann Levi*, und *Rheinthalèr*, der am Abend ein Oratorium von sich in der Stiftskirche aufführte. Wir musizierten sehr viel. David spielte, ich spielte und Brahms begleitete.

Bei dieser Gelegenheit ein paar Worte über Brahms. Ich muß gestehen, je mehr man sich mit seinen Werken beschäftigt, je öfter man sie spielt, desto bewundernder sieht man an diesen Meister hinan. Die Formvollendung, die vornehme, nie gesuchte, aber doch immer gefundene Erfindung, stellen ihn in die vorderste Reihe der klassischen Meister. Es ist mir unerklärlich, daß man seinen Kompositionen den Vorwurf macht, es fehle ihnen an Innerlichkeit. Kann es etwas Ergreifenderes geben als die ersten Chöre des deutschen Requiems? Spricht nicht die tiefste Empfindung aus dem Schluß des Adagios der ersten Klavier-Violinsonate in *G*, der mich immer tief erschüttert? Unzählige andere Stellen seiner Werke, die in die Erinnerung zurückzurufen zu weit führen würde, sprechen dafür, daß Brahms nicht allein mit dem Verstande, sondern auch mit dem Herzen geschaffen hat, und gerade der Umstand, daß er immer mehr und mehr an Verständnis, an Bewunderung und Wertschätzung gewinnt, spricht nicht minder deutlich dafür, daß das, was zum Herzen dringt, auch aus dem Herzen kommt. —

Bei Gelegenheit des Stuttgarter Musikfestes, welches *Rubinstein* als Festdirigent leitete, wurde im Hoftheater seine Oper „Die Makkabäer" aufgeführt. Die Oper war sehr sorgfältig einstudiert und vorbereitet worden, und man hatte im Interesse des Werkes einige Kürzungen gemacht. Rubinstein war von diesen Strichen nicht sehr erbaut, und als ich ihn nach der Probe frug, wie er zufrieden sei, antwortete er melancholisch lächelnd: Wie kann ein Mensch zufrieden sein, dem man die Ohren, die Nase und die Beine abschneidet. Eines Tages sprach mir Rubinstein die Absicht aus, daß er einen Klavierabend geben wolle vor einem eingeladenen Publikum. Es sollten zu diesem Abend die Schüler des Konservatoriums, der höheren Klassen der anderen Schulen, sowie Freunde und Gönner der Musik, Maler, Schriftsteller usw. eingeladen werden. Er frug mich, wie dieser Abend am besten eingerichtet werden könne, und da bat ich ihn, er möge dem Tonkünstlervereine (dessen Vorstand ich war) das Arrangement übergeben, da es für den Verein eine ganz besondere Ehre sein werde, damit betraut zu sein. Rubinstein sagte zu, und nun begann eine schwere Zeit für den Verein, denn sobald die Absicht von Rubinstein bekannt worden war, und man wußte, daß der Tonkünstlerverein der Beauftragte war, ergoß sich eine wahre Flut von Gesuchen an ihn. Wenn man all diesen Gesuchen hätte entsprechen wollen, hätte ein zweimal so großer Saal wie der in Aussicht genommene Königsbausaal (den der König gratis bewilligte) nicht genügt. Der Abend, an dem Rubinstein durchweg eigene Kompositionen vortrug, war ein wirklicher Festabend. Rubinstein spielte schöner denn je, man kann sich kaum eine vollendetere Leistung vor-

[1] Schluß der in 17 noch lieferbaren Heften der Jahrgänge 1911 und 1912 sowie in Heft 15 des Jahrgangs 1915 enthaltenen Lebenserinnerungen. Besonderem Interesse begegneten seinerzeit Singers Aufzeichnungen aus Weimars nachklassischer Zeit, mit der so viele berühmte Namen verknüpft sind.

stellen. Das enthusiasmierte Auditorium konnte nicht genug bekommen und Rubinstein war so animiert, daß er in liebenswürdigster Weise dem Verlangen entsprach und einige Stücke zugab. Im Künstlerzimmer sprach ich ihm meine Bewunderung aus und sagte ihm, daß ich ihn noch nie so wundervoll spielen gehört hätte. Ja, antwortete er mir in seiner Bescheidenheit, ich glaube, ich habe heute abend einen guten Tag gehabt. Nach dem Konzerte versammelten sich Freunde, Verehrer und Verehrerinnen im Hotel Marquardt um den Meister. Rubinstein war in prächtigster Laune, so daß er selbst der Unzahl von Bitten um ein Autograph nachgab und immer wieder seinen Namen auf die dargereichten Blätter und Photographien schrieb, wo er sonst gerade kein Freund von dieser mitunter etwas lästigen Autographensammlung war.

Während der Zeit des Musikfestes war ich mit ihm zu einem Souper eingeladen, an dem u. a. auch der Hofkapellmeister *Zumpe*, der geniale Dirigent, teilnahm. Im Verlauf des Abends sprach sich Rubinstein sehr mißbilligend über die vielen Eigenwilligkeiten aus, welche sich manche Dirigenten bei klassischen Werken erlaubten. Ganz besonders scharf tadelte er u. a. die Art und Weise, wie sie die ersten Takte der c moll-Symphonie von Beethoven nehmen. „Das Schicksal pocht an die Pforte," so interpretiert man diesen Anfang. Aber warum pocht das Schicksal nicht, wie Beethoven es vorschrieb mit drei Achtelnoten, sondern mit drei Viertelnoten? Wenn Beethoven das wollte, hätte er, der so sorgfältig wie kaum ein anderer in seinen Tempi und dynamischen Bezeichnungen war, es gewiß so vorgeschrieben. Wir waren alle in einer gewissen Verlegenheit, und vor allem über Zumpe, der diese Stelle gerade im Anfange in der von Rubinstein so getadelten Auffassung nahm.

Rubinstein war bekanntlich vom Kaiser von Rußland zum Wirklichen Staatsrat mit dem Titel Exzellenz ernannt worden. Gelegentlich redete ich ihn mit Exzellenz an. Tun Sie mir den Gefallen, sagte er zu mir, und lassen Sie die Exzellenz beiseite. — Nachfolgend eine für Rubinstein charakteristische kleine Geschichte: Rubinstein spielte in einem Hofkonzerte bei dem Kaiser von Rußland. Während eines Stückes sprach der Kaiser ziemlich laut mit seiner Nachbarin. Rubinstein hörte mitten im Stücke auf und blieb ruhig vor dem Flügel sitzen. Der Hofmarschall stürzte auf ihn zu und frug ganz ängstlich, warum er plötzlich aufhöre. Rubinstein antwortete: „Wenn mein Kaiser spricht, muß ich schweigen." — Bei seiner Abreise von Stuttgart begleitete ich Rubinstein auf die Bahn. Als ich ihm ein „Auf Wiedersehn" zurief, sagte er: „Lieber Singer, wir sehen uns wohl nicht wieder." Leider war dies ein ahnungsvolles Wort, denn nicht lange nach dieser Zeit kam die Trauernachricht, daß dieser edle Mensch und große Künstler die Augen für immer geschlossen hat und ein Wiedersehen auf dieser Welt nicht mehr möglich ist. — Ich erwähnte schon früher, daß ich Rubinstein schon als Knabe gekannt habe. In unserer Wunderkinderperiode haben wir schon in Budapest miteinander gespielt, getanzt und musiziert. Ich sah ihn dann erst wieder in Weimar bei Liszt, wo wir uns der schönen Zeit unserer ersten Bekanntschaft erinnerten, und später öfters in Stuttgart. Als ich nach Stuttgart übersiedelte, wohnte ich, bevor ich meine Wohnung beziehen konnte, zuerst in einer Privatwohnung bei Fr. B., wo Rubinstein längere Zeit vor mir gewohnt hatte. Jetzt schmückt sein Reliefbild das Haus. — Rubinstein und Liszt waren bekanntlich die beiden Meister, welche die Klaviertechnik zu ihrer jetzigen imponierenden Höhe gebracht haben und sind oft miteinander verglichen und ausgespielt worden. Beide waren ideale, vornehme Künstlernaturen, deren ganzes Sein und Streben ihrer Kunst gehörte. Beide standen auf einer bisher unerreichten Höhe und sind auch noch nicht übertroffen. Ihr Spiel war vornehm, faszinierend und trotz ihrer unvergleichlichen Technik nie rein virtuosenhaft. Man hatte nicht das Gefühl, nur einen souveränen Beherrscher der Fingerfertigkeit vor sich zu haben. Das Staunenswerteste, Vollendetste war bei ihnen wie etwas Selbstverständliches. Was ihr Spiel so unvergleichlich machte, war, daß ihre eminente Technik es ihnen ermöglichte, alles, was sie fühlten, was ihr Genius ihnen eingab, auch auszudrücken. Ihnen war die Technik, was ich bereits bei anderer Gelegenheit ausgesprochen habe — was sie jedem wahren Künstler sein sollte — Mittel zum Zwecke, und nicht wie manchem — Selbstzweck. Von beiden Meistern war entschieden Rubinstein der impulsivere, der hinriß, aber auch ungleich, mitunter nervös, und dann in solchen Augenblicken nicht so seiner Finger Herr, wie gerade Liszt in seiner besten Zeit unfehlbar war.

Es gibt in Kunst, Wissenschaft und Poesie von Gott auserwählte Geister, die da ausersehen sind, auf verschiedenen Gebieten das Höchste zu leisten, was eben menschlicher Geist zu leisten vermag, wie z. B. Mozart, der als Musiker in der Symphonie, in der Oper wie in der Kammermusik gleich Unvergängliches geschaffen hat. Daß es Rubinstein nicht vergönnt war, trotz seiner brennenden Sehnsucht, trotz seines rastlosen Strebens, auch als Komponist gleich Großes und Erhabenes wie als reproduzierender Meister zu leisten, war das Tragische in seinem Leben. Aber es wäre höchst ungerecht, die Kompositionen Rubinsteins deshalb unterschätzen zu wollen. Rubinstein hatte nur das Unglück, zu ungleich



Ewald Straeßer.
(Text siehe Seite 293.)

zu schaffen, sich durch sein großes Können verleiten zu lassen, zu flüchtig zu arbeiten und manches hinzuschreiben, was ein anderer vielleicht in richtiger Selbsterkenntnis besser unterdrückt hätte. Ganz besonders schmerzlich war es ihm, daß seine dramatischen Schöpfungen, deren er nicht wenige geschaffen hat, und die wirklich auch viel Schönes enthalten, nicht den erwarteten und zum Teil verdienten Erfolg hatten. — Ich möchte an dieser Stelle einen Ausspruch tun, der etwas paradox klingt, aber doch bei näherer Prüfung viel Wahres für sich hat. „Es gibt nur zweierlei Opern die Erfolg haben, und das sind Opern die g u t genug, und Opern die s c h l e c h t genug sind." Wenn ich diese meine Behauptung näher ausführen wollte, stände mir reichhaltiges Material zur Verfügung. Ich könnte an der Hand dieses Materials zeigen, daß mancher Opernkomponist zwei Opern geschrieben hat, von denen die eine weitaus bessere sehr schnell vom Repertoire verschwunden ist und ein seliges Ende gefunden hat, während die zweite, weitaus schwächere, sich merkwürdigerweise noch immer ihres Daseins erfreut. Wagners Opern sind unter allen Umständen g u t genug, denn wenn wir auch ehrlich zugeben können, daß ein großer Teil der gedankenlosen Wagner-Enthusiasten eigentlich die Meisterwerke nicht versteht, so haben sie doch das Gefühl, daß sie einem Giganten gegenüberstehen, der ihnen imponiert, und sie durch die Größe seiner Schöpfungen zu Ehrfurcht zwingt.

* * *

Von der Quartettgesellschaft in Mailand eingeladen, gaben *Anna Mehlig*, *Grützmacher* und ich einige Kammermusikabende dort. Bei dieser Gelegenheit sah ich *A. Bazzini* wieder, dem ich seinerzeit in Budapest als Knabe vorspielen durfte, und dessen Solostücke ich später in Weimar, wo er in einem Hofkonzerte spielte, dirigierte. Er erinnerte sich noch meiner und freute sich, wie er mir sagte, daß seine einstige Prophezeiung (in Budapest) in Erfüllung gegangen sei. Sein Violinspiel war ganz wundervoll. Aus ihm sprach nicht nur ein großer Virtuose, sondern auch ein bedeutender Musiker und in seinem Spiele vereinigten sich vollendete Technik, Geist und Empfindung zu einem herrlichen Gesamteindrucke. Zu unseren Ehren veranstaltete er ein Orchesterkonzert mit den Schülern des Konservatoriums, dessen Direktor er war. Daß ich seine schönen Streichquartette und Quintette in Stuttgart zur Aufführung gebracht hatte, freute ihn ganz besonders, da sie trotz ihrer Vortrefflichkeit und Dankbarkeit, wie so manch anderes Schöne, sonst nur wenig Beachtung gefunden hatten. Von seinen größeren Werken hat sich

H. v. Bülow einer symphonischen Arbeit „Francesca da Rimini" erfolgreich angenommen. Ein prächtiges Stück von ihm ist sein Konzert-Allegro (Spohr gewidmet), das jedem ernsten Violinisten angelegentlichst zu empfehlen ist und ihm Freude und Erfolg bringt. Ich blieb mit dem liebenswürdigen Meister bis zu seinem Lebensende in freundschaftlichem Verkehr. Sein lebhaftes Interesse für die von mir und Max Seifriz verfaßte Violinschule bewies er uns durch ein glänzendes Zeugnis, wie durch eine schöne Etüde für Violine mit Klavier, die er für die Schule komponierte und mir widmete. Die Etüde sollte in einem dritten Bande der Schule, in dem wir beabsichtigten, eine Reihe Geigenkompositionen von den bedeutendsten der damaligen großen Geiger zu bringen, ihren Platz finden. Wilhelmj, Rappoldi, Heermann, Auer, Wieniawski, Damrosch, hatten bereits Beiträge gegeben, teils zugesagt. Aus verschiedenen Gründen unterblieb bedauerlicherweise das Erscheinen dieses dritten Bandes und so blieb auch Bazzinis schöne Etüde ungedruckt.

Bei dieser Gelegenheit möchte ich auch noch von zwei Geigergrößen, die man ganz gut mit dem heutzutage modernen (?) Namen „Geigerkönig" bezeichnen könnte, von dem Landsmann Bazzinis, *Camillo Sivori* und von *Ole Bull* einige Worte sagen. Sivori konnte man gut den Erben Paganinis, dessen Schüler er war, nennen. Der kleine quecksilberne Mann mit den feurigen Augen besaß trotz seiner kleinen Hände eine geradezu verblüffende Technik und spielte namentlich Paganinische Kompositionen großartig technisch vollendet. Besonders interessant war sein Vortrag der Variationen Paganinis auf der *G*-Saite. Für Geiger dürfte es ganz besonders von Interesse sein, daß er zu diesem Stücke auf seiner zweiten Geige (einer sehr schönen Amati) nur die eine *(G)* Saite, und zwar auf der Stelle der *A*-Saite, aufgezogen hatte. Als Musiker stand er aber gegen Bazzini weit zurück. Er war eben nur Virtuose und sein Repertoire beschränkte sich deshalb auch nur auf virtuose Stücke. — Der Gegensatz zu dem kleinen, großen Virtuosen Sivori war der große, große Virtuose Ole Bull, dessen Spezialität sein vierstimmiges Spiel war. Er hatte zu diesem Zwecke einen ganz flachen Steg, durch den es ihm möglich war, die vier Saiten zugleich anzustreichen. Abgesehen von seinen sonstigen technisch hervorragenden Qualitäten besaß er auch ein brillantes Stakkato. Sein Bogen war mindestens ein Drittel länger und schwerer als unsere gewöhnlichen Bogen und ich erinnere mich, daß ich geradezu erschrocken war, als ich bei meinem ersten Besuche bei ihm seine Geige und seinen Bogen zur Hand nahm und mit diesem monströsen Bogen und dem flachen Stege zu spielen versuchte. Zuletzt sah ich ihn in Dessau, wo ich auf der Tonkünstlerversammlung spielte.

Ich machte damals dort eine sehr interessante Bekanntschaft. Es lebte da noch ein Nachkomme von F. W. Rust, den ich mit R. Volkmann besuchte. Der alte Herr nahm uns sehr freundlich auf und zeigte uns seine schöne Geige, die noch von Benda stammte, und sogar noch den Originalhals hatte, auf dem wir modernen Geiger kaum mehr spielen können. Auf unsere Bitte spielte er uns mit seiner Enkelin das Adagio aus der Es dur-Sonate von Beethoven, und es war rührend, mit welcher Hingebung und Empfindung der würdige Greis dieses herrliche Adagio vortrug. —

Mit dem vor einiger Zeit verstorbenen *Radecke* war ich im Jahre 1851 (wo ich zum ersten Male im Gewandhaus spielte) sehr viel zusammen. In dieser Zeit grassierte die Albummanie noch viel mehr als heutzutage. Ein Album in der Familie genügte durchaus nicht, jedes Familienglied mußte ein solches haben und jeder Künstler, der in einer solchen Familie verkehrte, mußte der Albummanie seinen Tribut bezahlen. Radecke und ich verkehrten viel in einer Künstlerfamilie, deren Namen ich diskret verschweige. Als ich von Leipzig abreisen wollte, machte ich meine Abschiedsbesuche dort. Der Herr, die Frau, die älteste Tochter des Hauses brachten ihre Albums und baten um freundliches Einschreiben, was ich pflichtschuldig auch tat. Froh in der Erfüllung dieser Pflicht, wollte ich mich eben verabschieden, als sich die jüngste Tochter des Hauses, eine vierzehnjährige junge Dame, schüchtern mit dem Album in der Hand nahte, und errötend um mein Autograph bat. Ich sagte selbstverständlich zu, bat aber, das Album mitnehmen und zu Hause meinen Eintrag besorgen zu dürfen, da ich sehr pressiert sei. Im Hotel fand ich Radecke, der gekommen war, mir Adieu zu sagen. Ich bat ihn nun, einige Worte und Noten zu schreiben, während ich packte, um dann das Blatt zu unterschreiben. Ich sandte dann das Album zurück. Nach zwei Jahren, als ich wieder in Leipzig meinen Besuch in der Familie machte, kam die junge Dame, zeigte mir das Albumblatt, die Unterschrift mit der Hand verdeckend, und frug schelmisch lächelnd, ob mir die Schrift bekannt sei. Ich verneinte selbstverständlich, worauf die Hand zurückgezogen wurde und ich etwas verdutzt meinen Namen las.

* * *

Auf dem Musikfeste in Aachen, welches Liszt dirigierte, spielte ich das Violinkonzert von Beethoven. *Ferd. Hiller* schrieb damals Berichte darüber für die „Kölnische Zeitung". in der, wie ich hörte (gelesen hatte ich sie nicht), er natürlich von Liszt als Dirigent an bis auf alle anderen ziemlich schlecht machte. Nach einigen Jahren gab er bei meinem Freunde Mendelssohn einen Band seiner gesammelten Aufsätze heraus, unter denen sich auch die Berichte über das Aachener Musikfest befanden. Mendelssohn sandte mir das Buch und darin lesend fand ich in dem Berichte folgenden Passus: Ein junger Künstler, der in letzter Zeit viel von sich reden machte, Herr Ed. Singer aus Weimar, spielte das Violinkonzert von Beethoven usw. und zum Schlusse hieß es: Wir hoffen wieder Gelegenheit zu haben, den jungen Künstler von einer besseren Seite kennen zu lernen. Später bekam ich von Köln eine Einladung, in einem Gürzenich-Konzerte zu spielen, die ich annahm. Hiller schrieb mir, daß immer Sonntags vor dem Konzerte eine Matinee bei ihm stattfände, und daß es ihn freuen würde, wenn ich dazu käme und spielte. Selbstverständlich sagte ich zu. Vor der Matinee, die um elf Uhr begann, spielte ich mit Hiller mehrere seiner Kompositionen, die mir unbekannt waren, natürlich vom Blatt, und zwar ganz ordentlich. Hiller machte mir darüber sehr schmeichelhafte Komplimente, auf die ich erwiderte: „Ihre liebenswürdige Anerkennung erfreut mich außerordentlich, und ich hoffe, daß Sie in der gewiß nicht lange auf sich wartenlassenden zweiten Auflage Ihres interessanten Buches eine Bemerkung machen werden, daß Sie mich nun von einer besseren Seite kennen gelernt haben." Hiller war sehr verlegen, was mich sehr belustigte.

* * *

Bedauerlicherweise sind unter den in einem früheren Hefte der Erinnerungen angeführten Schülern zwei der besten Schüler weggeblieben. Der eine davon, *Franz Notz*, lebt und wirkt als Königl. Musikdirektor in Insterburg. Der zweite, *Richard Rettig*, war jahrelang als Konzertmeister des Kaim-Orchesters unter Weingartner und Zumpe in hervorragender Weise tätig. Später folgte er einem ehrenvollen Rufe als Professor an das Königl. Konservatorium in Athen, welche Stellung er leider nach kurzer Zeit aus Gesundheitsrücksichten wieder aufgeben mußte.

Ein Beitrag zur Psychologie des Musikhörens.

Von FRIDA TELLER (Prag).

Die Frage, wie die Einwirkung der Musik auf das Gefühlsleben zu erklären sei, steht seit jeher im Mittelpunkte der musikästhetischen Forschung. Diesem allgemeinen Interesse entspricht auch die große Anzahl der dem Thema gewidmeten Untersuchungen, die jedoch meist von einer der drei Originalauffassungen abhängen, welche für die Anschauungen der letzten Dezennien richtunggebend geworden sind. Hier ist zunächst Darwins Ansicht, daß die durch Musik im Hörer angeregten Empfindungen und Ideen Rückschläge auf Erregungen einer längst vergangenen Epoche seien, zu nennen. Indem musikalische Töne und Rhythmen von den halbmenschlichen Urerzeugern des Menschen während der Zeit der Bewerbung gebraucht worden seien, habe sich, nach dem Prinzip vererbter Assoziation, mit dem Eindruck der Töne die Erinnerung an die Empfindung der Liebe verbunden. Einigermaßen zurückgedrängt wurde diese Auffassung durch Friedr. v. Hauseggers Theorie, welche das Wesen der Musik als „Ausdruck" bezeichnet und die Gefühlswirkung auf das unbewußte Erfassen und Miterleben des im Tonstück niedergelegten seelischen Empfindens zurückführt. Ihm widerspricht in neuester Zeit Felix Rosenthal; er möchte nachweisen, daß die Gemütserregungen im Bewußtsein des Hörers auf dem „Eindruck" der Musik beruhen.

Keine dieser Theorien hat sich als endgültig überzeugend erwiesen. Die meisten neueren Musikästhetiker lassen den Gegenstand vorläufig unentschieden, sowie auch Hanslick noch in den späteren Auflagen seiner bekannten Schrift „Vom Musikalisch-Schönen" betont, daß für die von der Psychologie und auch Physiologie anerkannte Tatsache einer intensiven Wirkung der Musik auf das Nervenleben eine ausreichende Erklärung noch fehle.

Eine andere, mit der letzteren eng zusammenhängende Frage beschäftigt gegenwärtig die deutsche Literaturwissenschaft: Worauf beruht die Erscheinung, daß jene Dichter des angehenden neunzehnten Jahrhunderts, die wir die „Romantiker" nennen, sich mit großer Vorliebe dem rein passiven Musikgenuß hingeben, daß die Tonkunst in ihren Schriften eine so bedeutende Rolle spielt, während die Autoren selbst eine hervorragende musikalische Veranlagung nicht besessen haben? Beide Probleme möchte ich gleichzeitig behandeln.

Unterziehen wir die Bekenntnisse der verschiedenen Dichter, Denker und Schriftsteller über ihre selbsterlebten Wirkungen bei der gefühlsmäßigen — oder, wie andere Bezeichnungen lauten: sinnlichen, pathologischen, elementaren — Hingabe an die Töne einer psychologischen Analyse, so können wir einen auffallenden inneren Zusammenhang zwischen allen diesen Aussprüchen aufdecken. Auf Grund dieser Erkenntnis und mit Hilfe der Ergebnisse der neuesten Psychologie lassen sich nun, wie ich glaube, die rätselhaften Beziehungen der Musik zu dem Gefühlsleben aufklären.

Der Dichter und Musiker E. T. A. Hoffmann berichtet über seinen musikalischen Eindruck beim Anhören der Musik zu Mozarts Don Juan: „Es war, als ginge eine langverheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer andern Welt wirklich in das Leben ein; als würden die geheimsten Ahnungen der entzückten Seele in Tönen festgebannt und müßten sich zur wunderbarsten Erkenntnis seltsamlich gestalten." Deuten wir diesen Ausspruch im Sinne der neuesten Psychologie (ich verweise auf die von Otto Rank und Hanns Sachs abgefaßte Darstellung: „Die Bedeutung der Psycho-Analyse für die Geisteswissenschaften", Wiesbaden 1913), so erkennen wir in den „schönsten Träumen" die Wunscherfüllungen (Tagträume, Phantasien), deren Verwirklichung in der Realität versagt ist. Ihre „langverheißene Erfüllung", d. i. ihre Ersatzbefriedigung in der Phantasie, findet beim Anhören der Musik statt. So besteht das Lustgefühl im musikalischen Genuß für diese Stelle in der phantasierten Erfüllung der im wirklichen Leben nicht befriedigten Wünsche und Hoffnungen. Es wird nicht schwer fallen, dieselbe Beobachtung auch bei andern Aussprüchen Hoffmanns nachzuweisen. Die Musik kann „in das beengte, dürftige Leben treten und mit holden Sirenenstimmen die sich willig hingebenden hinauslocken"; sie spricht „den Zustand des Gemüts aus, das von der seligen Hoffnung in einer höheren, besseren Welt bald alles ihm Verheißene erfüllt zu sehen, sich über die irdischen Schmerzen hinwegschwingt", und Haydns Kompositionen erwecken „ein süßes, ... Verlangen nach der geliebten Gestalt, die in der Ferne im Glanz des Abendrotes daherschwebt". Die hier vorgebrachte Auswahl musikalischer Bekenntnisse ist für E. T. A. Hoffmanns Art, Musik zu genießen, typisch. So möchte ich mich darauf beschränken, nur noch eine besonders charakteristische Stelle hervorzuheben, die ich seiner Erzählung „Der Kampf der Sänger" entnehme: „Und als die Töne heller und heller strahlten, bebte ihm die Brust vor süßer Ahnung und unaussprechlicher Sehnsucht. Da trat sie, sein einziges Leben, in vollem Glanz aller Schönheit und Holdseligkeit hervor . . ." (in der Phantasie) „und sowie ihr Himmelsblick ihn traf, war alle Seligkeit der reinsten, frömmsten Liebe entzündet in seinem Innern." Bei diesem Zitat möchte ich an die eingangs erwähnte Theorie Darwins erinnern. Haben wir bei Anführung der beiden letzten Aussprüche gesehen, daß Hoffmanns Musikhören mit Liebesphantasien verbunden ist, so müssen wir diese Beobachtung verallgemeinern und betonen, daß die letzteren auch sonst eine sehr häufige Begleiterscheinung des passiven Tonhörens vorstellen. Hier liegt die Ursache jener in früheren Jahrhunderten so oft als „verführerisch" bezeichneten Wirkung der Tonkunst, während Tolstoi noch vor kurzem vor der „geradezu gefährlichen Wirkung" der Töne, welche die „raffinierteste Offenbarung der Empfindungen" seien, gewarnt hat [1]. Wie dies nicht selten geschieht, verlegt man in die Musik Gefühle, die nur für das Bewußtsein des Hörers Geltung haben. Denn nicht infolge „vererbter Assoziation", wie Darwin meint, treffen Musik und erotische Vorstellung so häufig zusammen; nur deshalb erscheint die Geliebte unter den Klängen in E. T. A. Hoffmanns Phantasie, weil sie das Objekt seiner Wünsche ist, die „unaussprechliche Sehnsucht" nach ihr im Dichter bereits vorhanden war und, da eine wirkliche Erfüllung nicht eintritt, der Ersatzbefriedigung harrt. Die Tatsache, daß am häufigsten Liebeshoffnungen und -wünsche das Bewußtsein des Hörers erfüllen, ist der Grund für das immer wieder zu beobachtende Auftauchen von Liebesvorstellungen im Anschluß an das gefühlsmäßige Musikhören. — Was aber E. T. A. Hoffmanns musikalische Eindrücke betrifft, so läßt sich nach unseren bisherigen Erfahrungen erkennen: die Musik besitzt für diesen Dichter die Kraft, unterdrücktes psychisches Material in der Form von Wünschen, Hoffnungen und Erinnerungen zu wecken und die Vorstellung der Erfüllung in der Phantasie anzuregen.



Büste Wilhelm Kienzls.

Dieselbe Tatsache tritt uns bei anderen Schriftstellern entgegen. Jean Paul, der der elementaren Wirkung der Musik in hohem Grade unterworfen war, lehrt, daß die Musik den Menschen eine Vergangenheit und eine Zukunft zeige, „die sie nie erleben" (Flegeljahre) und beschreibt im „Hesperus" die im Gefolge der Töne erscheinenden Visionen: „Alles was er liebte, trat jetzt in seine Schattenlaube" . . . „Alle Töne schienen die überirdischen Echo seines Traumes zu sein, welche Wesen antworteten, die man nicht sah und nicht hörte". Wackenroder preist denjenigen glücklich, der, „wenn der irdische Boden unter seinen Füßen wankt, mit heitern Sinnen auf luftige Töne sich retten kann", und bekennt, er „ziehe sich in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren", wo uns „schöne Wolkengestalten gezeigt werden, deren Anblick uns beruhigt" und es dem Menschen sei, als möcht' er sagen: „Das ist's, was ich meine! Nun hab' ich's gefunden! Nun bin ich heiter und froh!" So sucht und findet auch Tieck häufig die Ersatzbefriedigung seiner unerfüllten Wünsche während des Musikgenusses: „Wie glücklich ist der Mensch, daß, wenn er nicht weiß, wohin er entfliehen, wo er sich retten soll, ein einziger Ton, ein Klang sich ihm entgegenstreckt, ihn aufnimmt und in die Höhe trägt! Wenn wir von Freunden, von unsern Lieben entfernt sind" und es „erschallt in der Ferne ein Horn und schlägt nur wenige Akkorde an", so fühlen wir „wie auf den Tönen uns die fremde Sehnsucht auch nachgeeilt ist, wie alle die Seelen wieder zugegen sind, die wir vermißten und betrauerten. Die Töne sagen uns von ihnen."

So wie die Dichter der deutschen Romantik unter der Hingabe an die elementare Gewalt der Töne fühlen, so empfinden selbstverständlich auch Hörer anderer Epochen. Die psychologischen Grundlagen bleiben dieselben. Um eine das Wesen des Musikgenusses charakterisierende Darstellung bieten zu können, mögen auch diese — obwohl in beschränkter Auswahl — zu Worte kommen.

Der französische Schriftsteller Stendhal bekennt in auffallender Uebereinstimmung mit der hier vorgetragenen Anschauung: „Gestern abend erfuhr ich, daß eine vollkommene Musik das Herz in dieselbe Lage versetzt, in der es sich befindet, wenn es die Gegenwart eines geliebten Wesens genießt, das heißt, daß sie das scheinbar lebhafteste auf Erden mögliche Glück gewährt. Sollte es sich für alle Menschen so verhalten, dann würde nichts auf der Welt mehr zur Liebe geneigt machen. Aber ich habe schon im letzten Jahre in Neapel bemerkt, daß die vollkommene Musik . . . mich an das denken läßt, was augenblicklich den Gegenstand meiner Träumereien bildet" (L'amour). Ebenso hierher gehörend sind Schopenhauers bekannte Aussprüche über die Wirkung der Tonkunst: „Das unaussprechlich Innige aller Musik, vermöge dessen sie als ein so ganz vertrautes und doch ewig fernes Paradies an

[1] Den Hinweis auf Tolstoi entnehme ich dem Buch von Chr. v. Ehrenfels über „Richard Wagner und seine Apostaten", 1913.

uns vorüberzieht", beruhe darauf, „daß sie alle Regungen unseres innersten Wesens wiedergibt, aber ganz ohne die Wirklichkeit und fern von ihrer Qual" (d. h. ohne die Enttäuschungen der Nichtbefriedigung) und seine, die psychologische Grundlage des elementaren Tonhörens intuitiv erkennende Charakteristik: „Eben dadurch schmeichelt sich die Musik so in unser Herz, daß sie ihm stets die vollkommene Befriedigung seiner Wünsche vorspiegelt." Die Erkenntnis, daß die Musik die von der Realität versagten Wunschbefriedigungen in der Anregung von Phantasiebildungen gewährleistet, veranlaßt Hamerling zu dem Ausspruch: „Oft hatte ich in dieser rauhen, frivolen Welt eine unendliche Sehnsucht empfunden nach einer teilnehmenden, edlen, schwärmerischen Seele. Vergeblich war mein Suchen. Aber als die Nocturnos von Chopin erklangen, siehe, da begegnete mir die Seele, nach der ich mich so lange gesehnt hatte"; sie läßt Richard Wagner bekennen: in der Tonkunst werde „das innerste Traumbild in einer lieblichsten Erinnerung wach" und Musik sei die „tönende Offenbarung aus der erlösenden Traumwelt". Hector Berlioz betont in seinen Memoiren: Musik könne eine Vorstellung von der Liebe geben, und an anderer Stelle: „Sie ruft unbestimmte Erinnerungen an entflohene Jugend, erloschene Liebe, vereitelte Hoffnungen hervor"; der Aesthetiker Carriere findet in ihr jenes Idealleben verwirklicht, „auf das wir in den Störungen, Wirrnissen und Schmerzen des gegenwärtigen Daseins hoffen". — Nicht immer ist das Wiederaufleben alter Hoffnungen und Erinnerungen erwünscht. Besteht ein tiefgehender Konflikt im Bewußtsein des Hörers, so müssen die den betreffenden Gefühlskomplex berührenden Phantasievorspiegelungen Unlust erwecken. Die Musik regt dann wider Willen des Zuhörers die mühsam verdrängten Wünsche auf und stört so das schwer errungene seelische Gleichgewicht von neuem. Auch auf diese häufig auftretende Erscheinung soll zum Abschluß andeutend hingewiesen werden.

Zur Zeit seiner hoffnungslosen Liebe zu Ulrike v. Levetzow schreibt Goethe an Zelter: „Nun aber doch das eigentlich Wunderbarste! Die ungeheure Gewalt der Musik auf mich in diesen Tagen! Die Stimme der Milder, . . . ja sogar die öffentlichen Exhibitionen des hiesigen Jägerkorps, falten mich auseinander, wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt." Die Musik „tritt in alle ihre Rechte und weckt die Gesamtheit eingeschlummerter Erinnerungen. Ich bin völlig überzeugt, daß ich im ersten Takte Deiner Singakademie den Saal verlassen müßte".

Aus allen hier angeführten Beispielen geht deutlich hervor, wie unabhängig von den im Kunstwerk niedergelegten Gefühlen die durch Töne im Hörer erregten Erinnerungen und Vorstellungen sind. Daher mußte auch jene, hauptsächlich von Lipps und Spencer vertretene und mit Hauseggers Ideen verwandte „Erinnerungstheorie" in ihrem Nachweis: ein Tonstück löse jene Erinnerungen im Hörer aus, die in den Tönen selbst liegen, notwendig scheitern.

Hat es sich in den vorhergehenden Ausführungen darum gehandelt, den, der Intensität nach schwankenden, in seinen psychologischen Voraussetzungen aber bei allen Hörern gleichbleibenden, passiven Musikgenuß zu charakterisieren, so sollte doch keineswegs die Ansicht ausgesprochen werden, daß die Hingabe an die elementare Macht der Tonkunst mit dem künstlerischen Aufnehmen einer Tondichtung identisch sei. Der Musik als Kunst wird man nur durch verständnisvolles Erfassen der Tongebilde, durch Verfolgen des mehr oder weniger bedeutenden ästhetischen Eindrucks, den das „Musikalisch-Schöne" einer Komposition hervorruft, gerecht werden können. Dagegen werden wir zugeben müssen, daß „die ungemeine Popularität der Musik" (Wagner) auf ihrer hier geschilderten sinnlichen Wirkung beruht. Dem Laien ist nur diese zugänglich. Wenn man aber neuerdings nachweisen möchte: die durch Musik erweckten — wie wir gesehen haben aus halluzinatorisch erfüllten Wünschen bestehenden — Phantasiebilder und Phantome gehören zum Wesen des künstlerischen Musikgenusses (Ruths), ihr Auftreten setze musikalische Fähigkeiten voraus (Rosenthal), so muß dieser Ansicht aufs entschiedenste widersprochen werden. Den Satz Schweitzers, des Verfassers des Werkes „J. S. Bach, Le Poète Musicien": „celui pour lequel la musique n'évoque aucune vision, ne sait pas entendre," möchte ich in seiner Bedeutung geradezu umkehren.

Die Widerstandsfähigkeit gegen die unterdrückten oder in das Unbewußte zu verdrängenden unerfüllten Regungen und Wünsche ist bei den einzelnen Personen verschieden stark und — wie aus dem Goethe betreffenden Beispiel hervorgeht — auch bei einem und demselben Hörer nicht immer gleich. Doch kann man sagen: rationalistische Naturen, bei denen der Zwiespalt von Phantasie und Wirklichkeit keine Rolle spielt, oder, wie aus dem Zeitalter der Aufklärung hervorgeht: rationalistische Epochen, stehen der absoluten Musik kälter gegenüber und bekannt ist der für die Auffassung des Rationalismus typische Ausspruch Fontenelles: „Sonate que me veux tu?" Die Romantiker hingegen, welche den Zusammenhang mit dem wirklichen Leben leicht verlieren, denen die Tonkunst ausschließlich Gefühlsausdruck ist, ziehen die Musik aus diesem Grunde allen andern Künsten vor (vergl. W. Nagel: Ueber das Romantische in der deutschen Musik — in Peters' Jahrbuch 1909 —). Passive Hingabe an die unter den elementaren Wirkungen der Töne auftauchenden Phantasien muß stets (wie bereits Hanslick betont hat) als Zeichen einer im Bewußtsein des Hörenden vorhandenen Spannung gelten. So sind die Romantiker Wackenroder, Novalis und Heinrich v. Kleist, deren Vorliebe für gefühlsmäßiges Tonhören überliefert ist, in dem Konflikt mit der die Wunschverdrängung auferlegenden Wirklichkeit schließlich unterlegen. Die sinnliche Wirkung der Musik hat — wie nach dem Vorhergehenden leicht einzusehen sein wird — mit der musikalischen Veranlagung des Hörers nicht viel zu tun. Daher kann auch die Frage: wieso die meist unmusikalischen romantischen Dichter — und endlich auch der greise Goethe — die Hingabe an die Töne so leidenschaftlich pflegen, auf diesem Wege ihre Beantwortung finden.

Gegen die Auffassung der Musik als „Ausdruck", und zwar, wie Hausegger meint, als Ausdruck der vom Komponisten in das Werk gelegten Gedanken, sind Bedenken erhoben worden: „Bestimmte und bestimmbare Attribute, bestimmbar in dem Sinne, daß der Hörer das vom Komponisten Gewollte empfinden müsse, können tonalen Kombinationen nicht beigegeben werden [1]." In der Tat hört auch jeder, der sich der Instrumentalmusik im oben auseinandergesetzten Sinne hingibt, immer nur die eigenen Phantasien aus den Tönen heraus. Und ist auch, wie Max Graf in seinem Buche „Die innere Werkstatt des Musikers" nachgewiesen hat, der Prozeß, durch den das musikalische Kunstwerk entsteht, ein analoger, so vermag doch niemand die den schaffenden Künstler bewegenden Gedanken aus den Tönen selbst zu enträtseln.

In der gegenwärtigen Musikästhetik, sowie in der Kunstwissenschaft überhaupt, wird häufig der Gedanke erwogen, ob die durch ein Kunstwerk erzeugten Gefühle reale oder scheinhafte seien und in welchem Verhältnis diese beiden Gefühlstypen zueinander stünden. Auch darauf könnte hier Antwort gegeben werden. Die durch Musik im Hörer verursachten Erregungen sind Phantasiegefühle. Mögen die hervorgerufenen Affekte noch so intensiv sein, mit der Wirklichkeit haben sie nur insofern zu tun, als diese die Voraussetzung des unterdrückten, aber von der Tonkunst wieder erweckten psychischen Materials gewesen ist.

Bruckner.

Ach, daß dein Name doch Legende wäre!
Daß deine weithin schattende Gestalt
ein Wunder würde wie des Sturms Gewalt,
daß nicht die Schelsucht mehr dein Werk versehre!

Noch naht man dir mit abgenutzter Lehre,
die wuchernd sich in dein Geschaffnes krallt; —
doch du bist süß und grausig wie ein Wald,
voll ährenreifer, mitternächtiger Schwere.

Erfüllt steigst du hinan zum Berg des Lichts
(noch ruht das Meer im ersten Tagerwarten);
inständig singst du, klaren Angesichts,

die Sonne aus der Flut, der fast erstarrten.
Und aus dem drängend überstandnen Nichts
blüht der Verheißung aufgetaner Garten.

Ernst Ludwig Schellenberg.



Eisleben. 26. *Deutscher Evangelischer Kirchengesangvereinstag zu Eisleben am 7. und 8. Mai.* Vor allen anderen Lutherstädten mußte für diese Tagung im Jubiläumsjahre der Reformation Eisleben in Frage kommen, denn dort erblickte Luther das Licht der Welt und schloß er die Augen zum ewigen Schlummer. Weit über 300 Teilnehmer des über ganz Deutschland

[1] *Wilibald Nagel:* Beethoven und seine Klaviersonaten, 1903. I, S. 20.

verbreiteten Kirchengesangvereines waren erschienen. Sie dürften alle von der Tagung innere Erbauung empfangen und reiche Anregungen heimgetragen haben und Eisleben als eine ebenso gastfreundliche wie musikalisch reich versorgte Stadt in unauslöschlicher Erinnerung behalten. — Mit einem Festgottesdienst in der *St. Andreaskirche* wurde die Tagung erhebend und zugleich glanzvoll eröffnet. Den reichen Beziehungen Luthers zur Musik und andererseits den Beziehungen auf die ernste Gegenwart und im besonderen auf das Reformationsjahr 1917 wurde in Anlage und Anordnung in sinniger Weise Rechnung getragen. „Aus tiefer Not schrei ich zu dir!" — und „Gott der Herr ist Sonn' und Schild!", dieser Grundgedanke hob sich als Leitmotiv des Ganzen heraus. Auf eine Ausgestaltung der Liturgie im Sinne der Bachschen Zeit glaubte man verzichten zu sollen. Dafür waren mit aller erdenklichen Sorgfalt die musikalischen Teile ausgewählt, und selbst die durch den Gottesdienst bedingten Orgelsoli stammten von Meisterhand. Von den beiden Kantaten beleuchtete Arnold Mendelssohns „Aus tiefer Not" die erste Hälfte des Grundgedankens, Bachs „Gott der Herr" die andere Hälfte. Mendelssohn schreibt einen meisterhaften, klangvollen Satz und verfügt über bedeutende musikalische Gedanken. Bachs Kantate führt den Namen „Reformationskantate", paßte also zu der diesjährigen Tagung des Evangelischen Kirchengesangvereins in ganz besonderem Maße. Sie enthält in ihrem ersten Chore ein Stück von elementarer Wirkung und grandioser Kraft. Was folgt, kommt diesem Chore an Bedeutung gewiß nicht gleich, ist aber so echt bachisch empfunden, daß man seine helle Freude an ihm haben kann. Als ein Kabinettstück muß die Altarie mit der reizvoll wechselnden Begleitung von Oboe und Flöte angesprochen werden. Zu all der Musik trat nun ergänzend das gesprochene Wort. Gen.-Superint. D. Gennrich (Magdeburg) hielt die Festpredigt auf Grund eines Matthäuswortes, und zwar handelte es sich damit um den Text, den Luther auf der gleichen Kanzel vier Tage vor seinem Tode für seine letzte Predigt ausgewählt hatte. Mit kraftvollen Akzenten und felsenfester Glaubensüberzeugung beleuchtete Redner Luthers nie versagenden Glaubensmut und kirchliche Singfreudigkeit, sodann seine überragende Bedeutung um das evangelische Kirchenlied und alles, was kirchenmusikalisch auf diesem Grunde bis in unsere Zeit erwachsen ist. Zu den feierlichsten Momenten des Gottesdienstes gehörte das zum Schluß erfolgte Absingen des Lutherliedes „Ein' feste Burg" unter Orchesterbegleitung und Glockengeläut. In der Begrüßungsversammlung am Abend wurden die Gäste mit schönen und kernigen Worten bewillkommnet. Viel Interesse erweckte der Vortrag von Sup. *Luther* über „Eislebens musikalische Vergangenheit". Der Redner berührte in oftmals humorvoller Weise die früheren Verhältnisse der Eislebener Organisten- und Kantorenämter, die kümmerlichen Besoldungen, die Bewerbungen, die Proben, die Anstellungen, die von Prof. Otto Richter (jetzt Kantor an der Dresdener Kreuzkirche) eingeführten Volkskirchenkonzerte u. a. m. — Der zweite Tag brachte zunächst einen inhaltschweren Vortrag von Propst D. Dr. *Kawerau* über das Thema „Das Kirchenlied als Vermächtnis der Reformation an die Gemeinde der Gegenwart" (erscheint übrigens nebst den anderen Verhandlungen im Druck) und sodann die verschiedenen Sondersitzungen der einzelnen provinzialsächsischen Kirchenmusikverbände. Mit der Aufführung von G. F. Händels letztem Oratorium „*Jephta*" bekam die Tagung einen grandiosen Ausklang. In diesem Werke Händels, über dessen Vollendung er erblindete, klingt ein Grundgedanke der Reformation leise an: Nicht auf das äußere Vollbringen guter Werke kommt es an, sondern auf die Gesinnung, auf das innere Verhältnis zu Gott. Und so konnte denn das Oratorium im Jubiläumsjahre der Reformation seine Wirkung nicht verfehlen; zumal in ihm eine dramatische Kraft lebendig ist und eine wunderbare Fülle musikalischer Schönheiten steckt, wie wir sie in den bedeutendsten Werken des Meisters antreffen. Dr. *Herm. Stephani*, dem Leiter des Städtischen Singvereines zu Eisleben, gebührt das Verdienst, den „Jephta" in eine gebrauchsfertige Form gebracht und den Schluß, wo Händels Gedanken nicht mehr den gewohnten Höhenflug nahmen, textlich und musikalisch ausgestaltet zu haben. Er tat dies mit bemerkenswertem Geschick und vielem Glück, wenn sich auch stilistisch einige Einwendungen nicht unterdrücken lassen. Sie betreffen im besonderen die Stellen, an denen Stephani eigene musikalische Zutaten gibt, Zutaten, die mehr zu Gluck und Wagner als zu Händel hinüberschauen. . . . An der ausgezeichnet vorbereiteten Wiedergabe hatte man große Freude. Der Dirigent wählte frische Zeitmaße und trug in die ganze Aufführung die rechte Begeisterung hinein. Ein vorzügliches Soloquartett war in *Ilse Helling-Rosenthal* (Sopran), *Martha Oppermann* (Alt), *Anton Kohmann* (Tenor) und Prof. *Albert Fischer* (Baß) zur Stelle. Tags zuvor sang die Sopransoli erfolgreich *Lina Schneider*. Das Orchester, obwohl aus allen Gegenden zusammengewürfelt, hielt sich glänzend. An der Orgel und am Cembalo wirkten sicher und zuverlässig *Otto Zwartz* und *Gertrud Trenktrog*. Der Chor des Städtischen Singvereines entfaltete viel Klangschönheit und Ausdruck und erwies sich auch in der Fülle trotz der Zeitverhältnisse als durchaus ausreichend.

Paul Klanert.

*

Sondershausen. Als eine dem Zeitgedanken geweihte und ihm würdig huldigende Orchesterkomposition wurde hier ein „Trauermarsch zum Gedächtnis der fürs Vaterland Gefallenen" von *Rudolf Herfurth* in einem unserer Winterkonzerte ausgeführt. Im Wechsel von schmerzlichem b moll und lichtem Des dur schreiten Haupt- und Mittelsatz feierlich einher und führen in wachsender Stärke und beschleunigtem Tempo zum Höhepunkt. Bei der Wiederholung übernimmt die Menschenstimme, ein Bariton, die Wiedergabe der im Anfang der Posaune zugeteilten Hauptmelodie und die kurze Intonation von „Ich hatt' einen Kameraden" in gedämpftem Hornquartett schließt das Ganze in wehmutsvoller Weihe ab. Das Werk unseres früheren Hofkapellmeisters eignet sich trefflich für Trauer- und Gedächtnisfeier. — Eine neue Tonschöpfung heiterer Gattung wurde in einem späteren Konzert von dem heimischen Komponisten *Franz Ludwig* geboten. Eine zweite Folge von „Ländlern" (die erste wurde im Vorjahre hier gespielt) für Klavier betonte ihre Eigenart als böhmische Tänze. Das Dudelsacktrio, das zärtlich verträumte Schwingen und Drehen von Terzen- und Sextenmelodien, das kontrastreiche Dreinfahren derber, burlesker Zwischensätze bezeugen, daß der junge Tonschöpfer, ein Deutschböhme, viel Begabung für diese zierlichen kleinen Formen nationaler Musik besitzt. Auch als Liederkomponist in einer Hymne und einem altdeutschen Minnelied fand er Anerkennung. — Was von unseren heimischen Künstlern in der ziemlich langen Reihe von Kammermusikabenden geboten wurde, war durchweg auserlesenste und mit Meisterschaft ausgeführte bekannte Musik. Auf der Suche nach unbekannteren Schätzen erwiesen sich die auswärtigen Sängerinnen, welche uns bewundernswerte Proben ihrer Kunst widmeten: *Martha Stapelfeldt* (Berlin), *Liselotte Schultze-Münzner* (Bremen), *Marie Knüpfer-Egli* (Dresden), *Elisabeth Reichel* (Nordhausen). Der heimische Sangesmeister *Albert Fischer* brachte ebenfalls neue Lieder von Kaun und Fleck. Erwähnenswert ist auch die örtliche Erstaufführung einer interessanten Sonate in D dur für Klavier und Violine von Volkmar Andreae.

Marie Boltz.

KUNST UND KÜNSTLER

— Eine Veteranin der Gesangskunst, Frau Professor *Natalie Hänisch* in Dresden, wurde am 3. Juni 75 Jahre alt. 1842 als Tochter eines Kreisgerichtsrats zu Marienwerder geboren, lernte sie in Dresden und Paris und betrat 1859 in Rostock zum ersten Male als „Gräfin" (Figaros Hochzeit) die Bühne. 1860—61 wirkte sie in Braunschweig, 1862 in Schwerin und trat 1863 in den Verband des Dresdener Hoftheaters. 1870 schied sie aus Gesundheitsrücksichten aus, um nur noch als Gast an größeren Bühnen und in Konzerten aufzutreten. Ihre besten Partien waren: „Agathe", „Dinorah", „Regimentstochter", „Susanne", „Elsa" u. a. Die Künstlerin, die in Anerkennung ihrer Verdienste zur Kammersängerin ernannt wurde, ist in Dresden seit Jahren als Gesangsmeisterin erfolgreich tätig. Zu ihren Schülerinnen zählen u. a. Else Wiborg und Rose Mac Grew. *H. M.*

— Ein auch musikalisch sich betätigender bildender Künstler, Maler *Otto Eichrodt* in Karlsruhe i. B., begeht am 25. Juni seinen 50. Geburtstag. 1867 zu Freiburg i. B. geboren, studierte er in Karlsruhe, München und Paris. Er malt hauptsächlich Porträts (Kammersänger Buffard, Kaiser Wilhelm II., Musikdirektor Boethge), außerdem viele Landschaften aus dem Schwarzwald; auch als Graphiker ist er hervorgetreten. Auf musikalischem und dramatischem Gebiete rühren von ihm her: „Die Blinde" (Mimodrama), „Daphnis" (Pantomime) mit Musik, „Lichtenstein" (Volksschauspiel mit Gesang und Tanz). *H. M.*

— *Ewald Straeßer*, dessen Kompositionen mehrfach mit Erfolg aufgeführt wurden, wird am 27. Juni 50 Jahre alt. Er ist 1867 zu *Burscheid* geboren und war ein Schüler Wüllners am Kölner Konservatorium, an dem er gegenwärtig als Lehrer für Kontrapunkt angestellt ist. Seine Kompositionen bewegen sich in der Richtung von Brahms und bestehen aus Symphonien, Suiten, Frauenchören, Liedern und Kammermusikwerken. *H. M.*

— Organist *Johannes Korb* in Halberstadt ist am 26. Mai 60 Jahre alt geworden. Er besuchte das Kgl. Pädagogium in Züllichau, sowie die Hochschule für Musik in Berlin und ist seit einer Reihe von Jahren Organist in Halberstadt. Selbstschöpferisch ist er mit Klavierstücken und Kammermusikwerken hervorgetreten. *H. M.*

— Die als vortreffliche Künstler bekannten *Max Kießling*, erster Solocellist, und *Adolf Deutsch*, Mitglieder des Städtischen Orchesters in Leipzig, begingen die Feier ihres 25jährigen Dienstjubiläums.

— Hofkapellmeister Dr. *Peter Raabe* in *Weimar* wurde auf Lebenszeit zum Leiter der Oper und Symphoniekonzerte bestellt.

— Der Komponist und Musikpädagoge *Heinrich Gobbi* beging am 7. Juni in seiner Vaterstadt Budapest seinen 75. Geburtstag. Der 1842 Geborene fand seine Ausbildung durch Volkmann und Liszt, wurde auf Empfehlung Liszts Professor für Klavierspiel an der Landesmusikakademie in Budapest und war während des Aufenthaltes des Meisters in der Hauptstadt sein Sekretär Auf Liszts Veranlassung veröffentlichte er Bearbeitungen von Bachschen Fugen und anderen Meisterwerken für zwei Klaviere. Nach dem Tode Liszts legte er seine Stellung an der Akademie nieder und widmete sich lediglich dem Privatmusikunterricht. Zu seinen hervorragendsten Schülern zählen u. a.: Geza von Hegyei, türkischer Hofpianist; Arpad Szendy, Professor in Budapest, Wilhelm Geza Zagon. Schon mit 18 Jahren brachte Gobbi als erster Brahmssche Werke in Kammerkonzerten in Budapest zum Vortrag. *H. M.*

— Prof. *E. Oechsler* in Erlangen, der hochverdiente Musikdirektor der Universität Erlangen, ein bedeutender Orgelspieler und anerkannter Meister der kirchlichen Tonsetzkunst, wird nach dem Sommersemester in den Ruhestand treten.

— Hofopernsänger Dr. *Waldemar Staegemann* scheidet mit dem Ende dieser Spielzeit aus dem Verbande der Dresdner Hofoper aus.

— Am 15. April konnte *Paul Lehmann Osten* auf eine 25jährige Tätigkeit als Direktor der Ehrlichschen Musikschule in *Dresden* zurückblicken.

— *Zwei Leipziger Kirchenmusiker*, der um die Leipziger Bach-Forschung durch gehaltvolle Lokalstudien in den Bach-Jahrbüchern verdiente Kirchenmusikdirektor und Organist an St. Lukas, *Bernhard Friedr. Richter*, und der Universitätsorganist und Kirchenkomponist *Ernst Müller*, wurden zu Kgl. Professoren der Musik ernannt.

— Domkapellmeister *F. H. Engelhart* in *Regensburg* erhielt anläßlich seines 25jährigen Jubiläums den Titel Kgl. Professor.

— Domkapellmeister Dr. *Wilhelm Wiedmann* in *Eichstätt* feierte das Jubiläum seines 30jährigen erfolgreichen Wirkens.

— Beim diesjährigen *Beethoven-Musikfeste* in *Bonn* wurden sämtliche Cellosonaten von Beethoven durch *Grümmer* (Wien) und *Grüters* vorgetragen, *Lauenstein* (München) sang den „Liederkreis an die entfernte Geliebte“ und „Adelaide“.

— *Wilhelm Maukes* Mimodrama „Die letzte Maske“ ist auch vom Hoftheater in Stuttgart zur Aufführung angenommen worden.

— *Paul Gläsers* Oratorium „Jesus“, das bei den Aufführungen in Dresden und in Lübeck (unter Dr. Göhler) großen Erfolg erzielte, ist von der Firma C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig, zum Verlag erworben worden.

— *Anton Ohorn* hat unter dem Titel „Goethes junge Liebe“ ein dreiaktiges Opernidyll geschrieben, das von *Anton Scholze* in *Eger* in Musik gesetzt werden wird.

— *E. N. von Reznicek* hat ein dreiaktiges Märchenspiel nach einer Dichtung Herbert Eulenbergs komponiert, das den Titel „Ritter Blaubart“ trägt.

— Eine neue Oper *Wolf-Ferraris* trägt denselben Titel wie Leo Falls neue komische Oper: „Der goldene Käfig“.

— *Emile Jaques-Dalcroze* ist beauftragt worden, zu Shakespeares „Sommernachtstraum“ eine neue Musik zu schreiben und das Ganze in *Paris* nach seinen Ideen zu inszenieren.

— *Puccini* arbeitet an drei Einaktern, einer Eifersuchtstragödie „Der Mantel“, einer wundersamen Klostergeschichte „Schwester Angelika“ und an einer lustigen Erbschleicher-Oper „Gianni Schichi“.

— Der Herzog von Koburg-Gotha hat dem Schriftsteller *Karl Stang* die Funktionen eines Dramaturgen des Herzogl. Hoftheaters übertragen.

— Vom Großherzog von Mecklenburg-Schwerin ist verliehen worden: die Große Goldene Verdienstmedaille für Wissenschaft und Künste dem Hofkapellmeister *Heinrich Laber*, dieselbe in Silber, am Bande der Verdienstmedaille zu tragen, dem Hofkonzertmeister *Joseph Blümle* und Kammermusiker *Franz Schmidt*.

— *Marianne Alfermann* von der Kgl. Oper zu *Berlin* wurde die österreichische Bronze-Ehrenmedaille verliehen.

— Der bulgarische Opernsänger *Stefan Makedonski* wurde vom Herzog von Koburg zum Kammersänger ernannt.

— Kammersänger und Opernspielleiter *Hans Mohwinkel* erhielt die Mecklenburg-Schwerinische Große Goldene Medaille.

— Chordirektor *Richard Hoff* in *Sigmaringen* wurde vom Papst mit dem Kreuze „Pro Ecclesia et Pontifice“ ausgezeichnet.

— *Ottokar Sevčik* wurde vom Kaiser von Oesterreich der Orden der Eisernen Krone III. Klasse verliehen.

— Dem Kgl. Oberbibliothekar, Prof. Dr. *Hermann Springer* in *Berlin* wurde das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen.

— Der König von Sachsen hat *Artur Nikisch* zum Geh. Hofrat ernannt.

— *Helena Forti*, Mitglied der Dresdner Hofoper und Fürstl. Reuss, Kammersängerin, wurde auch vom König von Sachsen zur Kammersängerin ernannt.

— *Gustav Havemann*, der erste Konzertmeister der Königl. Hofkapelle zu *Dresden*, wurde zum Kgl. Sächs. Professor der Musik ernannt.

— Der Dresdner Violinvirtuose *Fritz Schneider* spielte in *Kopenhagen* und *Stockholm* in Orchesterkonzerten des Münchner Dirigenten Ludwig Rüth mit bestem Erfolge.

— Kammersängerin *Minnie Nast* von der Dresdner Hofoper ist mit dem Bayrischen Ludwigskreuz ausgezeichnet worden.

— *Ludwig Roffmann* (Hannover) ist als jugendlicher Heldentenor dem Stadttheater in *Mainz* verpflichtet worden.

— Prof. *Adrian Rappoldi* (Dresden) wurde zum Direktionsmitgliede am Kgl. Konservatorium für Musik ernannt.

— Eine junge Schülerin von Dr. R. von Mojsisovics, *Grete Zieritz*, erregte in einem Konzerte des Steiermärkischen Musikvereins in *Graz* mit einer Fantasie-Sonate „1914“ für Klavier und Violine Aufsehen.

— In einem „neuzeitlichen Musikabend“ des R. Wagner-Vereines *Darmstadt* kamen Werke von *F. Max Anton*, *E. Straeßer*, *H. Unger*, *J. Weismann*, *K. Ramrath* und *E. Kunsemüller* als örtliche Neuheiten zu Gehör.

— Die Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ (Herausgeber Hofrat Alexander Koch in Darmstadt) bringt in ihrem April-Heft eine Folge von Bühnenbildern zu *Glucks* „Orpheus“ nach Entwürfen von Prof. *Georg Daubner* (Straßburg) mit einem Geleitwort von *Eugen Mehler*, dem früheren Opernspielleiter des Straßburger Stadttheaters.

— Dr. *H. Stephani* veranstaltete in *Eisleben* im vergangenen Winter Doppelaufführungen von Brahmsschen Werken (D. Requiem u. a.), Händels „Jephta“, Kantaten Arnold Mendelssohns („Aus tiefer Not“, „Leiden des Herrn“) und eigenen Schöpfungen, ferner 10 Konzerte mit Musikgeschichts-Vorträgen u. a. m.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— Der „musikalische Kirchenvater“ Schleswig-Holsteins, Kgl. Musikdirektor und Organist Prof. *Emil Fromm*, ist vor kurzem in Flensburg gestorben. Er wurde am 29. Jan. 1835 zu Spremberg geboren und studierte unter Grell, Bach und Schneider in Berlin, war 10 Jahre in Kottbus und seit 1869 als Organist an St. Nicolas in Flensburg tätig, wo er sich außerordentlich hohe Verdienste um die Entwickelung des kirchenmusikalischen Lebens erwarb. Dr. *W. Niemann* bereitet eine Studie über den Entschlafenen vor.

— Die dramatische Sängerin *Adelma Buchholz-Harry* ist im Alter von 74 Jahren in *München* gestorben.

— Am 26. Mai starb die treffliche Musikhistorikerin *Amalie Arnheim*. Die am 29. Dez. 1863 in Berlin Geborene war Schülerin von Frau A. v. Schultzen-v. Asten und Frau Viardot-Garcia, studierte in ihrer Vaterstadt Musikwissenschaft und veröffentlichte wertvolle Arbeiten in den „Sammelbänden“ der I. M. G. und Musikzeitschriften, die ihr allgemeine Schätzung als einer gewissenhaften und fleißigen Schriftstellerin eintrugen.

— In *Berlin* starb der frühere Kapellmeister *Karl Dumont* im 83. Lebensjahre.

— Aus *Berlin* wird der Tod des Kgl. Professors *Franz Schulz* gemeldet.

— In *München* verschied der in Mittelsinn (Unterfranken) am 28. Febr. 1843 geborene Prof. *Melchior Ernst Sachs*, ein Schüler Rheinbergers. Seine Oper „Palestrina“ wurde 1886 in Regensburg aufgeführt. Als Schriftsteller trat er mit der „Klangerscheinung als Ober- und Untertonbildung“ (München 1910) in die Oeffentlichkeit.

— *J. Herzog*, Pianist und Komponist in *Frankfurt a. M.-Aschaffenburg*, ist im Alter von 68 Jahren verstorben.

— *Franz Gerbic*, der bedeutendste slowenische Komponist, starb in *Laibach*, 77 Jahre alt. Er war als Musikdirektor in Agram und Lemberg in früheren Jahren tätig und wirkte seit 1886 als Direktor des Konservatoriums und Kapellmeister am Landestheater in Laibach.

— *Edouard de Reszke*, der jüngere Bruder des Gesangsmeisters Jean de Reszke, ist in Garnek (Russisch-Polen) gestorben. Er war 1854 in Warschau geboren; sein Bruder erkannte seine schöne Stimme und veranlaßte ihn, sich ausbilden zu lassen. Edouard de Reszke war Baßbariton und gastierte an den Opernbühnen Europas und Amerikas. Zu seinen hervorragendsten Partien zählten König Heinrich, Wotan, Wanderer, Hans Sachs und König Marke.

Erst- und Neuaufführungen.

— *Hans Pfitzners* Legende „Palestrina" hat nach telegraphischer Mitteilung des Leiters der N. M.-Ztg. bei ihrer Uraufführung im Prinzregententheater in München einen tiefen Eindruck erzielt. Die Zuhörer waren aus allen deutschen Gauen zusammengeströmt. Der Komponist wurde durch zahlreiche Hervorrufe geehrt. Die Aufführung war teilweise glänzend. Ausführlicher Bericht folgt.

— Am 9. Juni fand im Kgl. Theater zu *Wiesbaden* die Uraufführung von „Sah ein Knab' ein Röslein stehn . . .", Singspiel in drei Akten aus Goethes Jugendzeit von Wilh. Jacoby, Musik (mit Benutzung von älteren deutschen Volksliedern) von *Heinr. Spangenberg* statt. Der Verlag *J. B. Schott Söhne, Mainz*, hat das Werk erworben.

— Mit großem Erfolge wurde in *Schönau Wilhelm Rudnicks* Passionsoratorium „Judas Ischarioth" unter der Leitung von Kantor *Poguntke* aufgeführt. Den Judas sang Dr. *Symanski* (Posen), die Jesuspartie *H. Schubert* (Breslau) und die Rezitative Frl. *Donat* (Liegnitz).

— Im Kloster *Engelberg* kam zu Ostern eine *Messe* von *Peter Faßbaender* zur ersten Aufführung.

— Der Töchterchor der Kantonsschule in *Aarau* führte *Karl Voglers* Singspiel „Mutter Sibylle" erfolgreich auf.

— Ein Tanzspiel von *Bela Bartok* „Der holzgeschnitzte Prinz" hatte in Budapest starken Erfolg.

— *Richard L'Arronge* hat eine eigenartige Schwank-Operette von *Konrad Fischer* komponiert, die den Titel „Was sich liebt" führt und im Stadttheater in Metz zur Uraufführung kam. Dem Buche wird herzerfrischende Komik, der Musik Erfindung und Schlagkraft nachgerühmt.

— „Der fliegende Rittmeister", Operette von *Herm. Dostal*, einem in Oesterreich bekannten, in Deutschland aber noch nicht durchgedrungenen Böhmen, errang in Berlin am Neuen Operettenhaus einen durchschlagenden Erfolg.

— Unter Musikdirektor *Hößlers* Leitung brachte die *Augsburger Liedertafel* die Legende „Der Geiger zu Gmünd" von *Krug-Waldsee*, nach der Dichtung Justinus Kerners, zur Erstaufführung. Das in den Volksszenen frisch empfundene und melodiös ansprechende Werk hatte Erfolg.

— *Toni Thoms'* Singspiel „Als der Großvater die Großmutter nahm", kam im Volkstheater in *München* zu erfolgreicher Uraufführung.

— *Hermann Wetzels* komische Oper „Meister Guido" ist vom Hoftheater in *Karlsruhe* zur Uraufführung angenommen worden.

— *Tannkönig*, Märchenspiel von *Alexandrine Rossi*, Musik von *Flotow*, wurde zur Uraufführung vom Hoftheater in Stuttgart angenommen. Die Dichtung ist nach dem älteren Stoffe einer Ballett-Pantomime geschaffen worden. Die Ballettmusik Flotows, die den Meister als deutschen Romantiker zeigt, der sogar Wagnersche Einflüsse erfahren hat, wurde von Dr. *L. Janssen*, dem jetzigen Kapellmeister des Straßburger Stadttheaters, für die Zwecke des Märchens bearbeitet.

— Aus *Kopenhagen* und *Stockholm* werden die erfolgten Erstaufführungen der Symphonie „Das Unauslöschliche" von Karl Nielsen gemeldet.

— Die *Frankfurter Oper* beabsichtigt folgende Uraufführungen: *F. Schrekers* „Die Gezeichneten", *Erich Anders'* „Venezia", *Hugo Röhrs* „Coeur Ass". Ferner wird ein Mozart-Zyklus geplant.

— In *Stockholm* fand in Gegenwart des Hofes und einer glänzenden Gesellschaft am Kgl. Opernhause die erste Aufführung von *Wagners* „Parsifal" auf einer skandinavischen Bühne statt.

— Im Nationaltheater in *Bukarest* wurde das Operettengastspiel des *Theaters an der Wien* mit Operetten von Lehár, Fall und O. Straus bestritten. In orientem lucem artis germanicae!

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Frau *Max Reger* veranstaltet am 24. bis 26. Juni in Jena vor geladenen Gästen ein *Reger-Fest*, bestehend aus vier Konzerten, davon eines im Reger-Haus, die übrigen im Akademischen Rosensaal und in der Kirche. Des beschränkten Raumes wegen wird nur das Kirchenkonzert öffentlich sein. Mitwirkende sind: Adolf und Fritz Busch, Frau Erler-Schnaudt, Paul Grümmer-James Kwast, Frau Kwast-Hodapp, Karl Straube und das Wendling-Quartett. Reger-Freunde wollen sich wegen Einladungen an Frau Dr. Max Reger in Jena wenden.

— Die vor kurzem verstorbene Frau Justizrat *Friedemann* in *Gera* vermachte der Johanniskirche letztwillig den Betrag von 100 000 M. zur *Förderung der Kirchenmusik*, damit an jedem Sonntag Motetten oder sonstige kirchenmusikalische Werke aufgeführt werden können.

— Der *Berlin-Steglitzer* „Pommernbund zur Förderung heimatlicher Kunst und Art", Vorsitzender Erich Müller, veranstaltete am 23. Mai einen Pommerisch-Plattdeutschen Kunstabend, an dem nur plattdeutsche Prosa und Poesie und plattdeutsche Liedkompositionen pommerscher Dichter und Tonsetzer zu Gehör gebracht wurden durch die Rezitatorin *Antonie Römer*, die Sängerin *Val. Zitelmann* und Konzertsänger *A. N. Harzen-Müller*; dieser hat bereits vor 10 Jahren den ersten vollständigen Katalog plattdeutscher Kunstlieder veröffentlicht und ist auf dem Gebiete des plattdeutschen Kunstliedes in Schrift und Gesang eine anerkannte Autorität.

— In *Hellerau* bei Dresden finden im Juli und August Sommerkurse statt. Anmeldungen bis 20. Juni an die Verwaltung der Neuen Schule für angewandten Rhythmus.

— Die Vorträge, die in der vom Schutzverband Deutscher Schriftsteller mit dem Goethe-Bund, dem Verband Deutscher Bühnenschriftsteller, der Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände und der Gesellschaft für Theatergeschichte veranstalteten Versammlung, die sich mit der Zukunft der deutschen Bühne beschäftigte, gehalten worden sind, werden bei Oesterheld & Co. in Buchform herausgegeben werden. Bei der Wichtigkeit der Frage für unser Kulturleben verfehlen wir nicht, schon jetzt auf diese Veröffentlichung aufmerksam zu machen.

— *Ein deutscher Ausschuß für Kunst* zeigt seinen Zusammentritt an. Es sind in ihm eine Anzahl künstlerischer Körperschaften vertreten: Die Allgemeine Deutsche Kunstgenossenschaft, die Freie Sezession, der Verband Deutscher Illustratoren, die Genossenschaft Deutscher Tonsetzer und die Vereinigung künstlerischer Bühnenvorstände. Ein Organ ist in dem Zentralblatt für die Deutsche Kunst begründet.

— Im Mittelpunkte der *Jahrhundertfeier* des *Alten Stadttheaters* in *Leipzig* (25. und 26. August) steht die Aufführung der Festoper „*Das unterbrochene Opferfest*" von *Peter v. Winter*, mit deren Erstaufführung am 30. August 1817 die Reihe der Opernvorstellungen im Alten Theater eröffnet wurde. Gleichzeitig wird im Verlage von Breitkopf & Härtel ein historisch-kritisches Werk über das Leipziger Stadttheater von 1817—1917 aus der Feder von Dr. Friedrich Schulze, dem Direktor des Stadtgeschichtlichen Museums, erscheinen.

— Im Verlage von R. Bertling in Dresden ist soeben erschienen: Angelo und Pietro Mingotti, ein Beitrag zur Geschichte der Oper im 18. Jahrhundert von *Erich H. Müller*.

— *Johann Stamitz* ist vor 200 Jahren am 19. Juni zu Deutsch-Brod in Böhmen geboren und am 27. März 1757 in Mannheim gestorben. Seinen großen Fähigkeiten verdankte das Mannheimer Orchester den Ruf, das erste der Welt zu sein. H. Riemanns Eintreten für Stamitz und seinen Kunstgenossen *Franz Xaver Richter*, denen er vornehmlich den gewaltigen Umschwung des Stiles zuschreibt, der sich zwischen Joh. Seb. Bachs und der großen Wiener Trias vollzog, ist in Oesterreich nicht unwidersprochen geblieben. Hier wurde der Versuch gemacht, den *Georg Matthias Monn* (1737—1750) gegen Stamitz auszuspielen. Eine unvoreingenommene Prüfung wird ohne Frage Stamitz die größere künstlerische Begabung zuerkennen müssen.

— Der *Kriegsanleihetag* der österreichischen Bühnen hat mehr als 10 Millionen Kronen ergeben, der der reichsdeutschen Bühnen 2 Millionen Mark.

— Die Aktionäre der Metropolitan-Oper in *New York* beschlossen, daß in Zukunft die Werke von Humperdinck und Rich. Strauß vom Spielplan fern gehalten werden sollen. Kapellmeister, Sänger und die deutschen Musiker dürfen bleiben, „solange sie sich gut führen". Und wo man in Deutschland der Kunde zweite Hälfte vernimmt, sieht man Tränen der Rührung glänzen.

— *Merkblatt*. Der Frankf. Ztg. entnehmen wir aus der Voranzeige eines Büchleins, das *J. Kühn* demnächst bei E. Diederichs in Jena erscheinen lassen wird („Französische Kulturträger im Dienste der Völkerverhetzung"), folgende Einzelheiten: *Henri Lavedan* beschäftigt sich mit der „verfluchten Sprache", worunter die deutsche zu verstehen ist. Er schreibt: „Ihre schurkischen Rauheiten haben dem Brüllen der wilden Bestien Platz gemacht; sie hat durch freiwillige, ihrer Natur entsprechende Willensakte die Kulturlosigkeit offenbart, die bis in ihre groben honigsüßen Artigkeiten hinein zu spüren waren. Unter ihrer Eierkruste ist das Blut hervorgebrochen, das sie liebt und nach dem sie dürstet, und nun färbt es ihre Laute und verleiht ihren Worten die richtige, widerwärtige Tönung. Diese Sprache ist für uns nicht mehr erträglich. Möge sie aus Frankreich, aus unserem Kopf und aus unserem Munde vertrieben werden, wie die furchtbarste Geißel." — Die deutsche Minderwertigkeit und Bestialität ist Gegenstand einer Abhandlung *Léon Daudets*. Ein Satz daraus lautet: „Die Kultur erfordert, daß der Franzose, der Engländer, der Russe und der Belgier das deutsche Schwein in diesem Augenblick, in dem sie es gepackt halten, ohne Gnade auf ihrer Schlachtbank ausbluten lassen. Erst dann wird man aufatmen." — Als letzter mag der alte *Saint-Saëns* zu Worte kommen, der einen langen Schmähaufsatz über die deutsche Musik geschrieben hat. Ein einziger kurzer Abschnitt wird zeigen, wie der Haß seine Urteilsfähigkeit ertötet hat. Er schreibt von Brahms, „dessen Musik von einer unverdaulichen Deutschheit durchtränkt ist": „Mit Ausnahme einer Sonate für Klavier

und Violine, einer Symphonie in F und einiger Walzer, die er in seiner Jugend geschrieben hat, stehen seine Werke im Zeichen einer Plumpheit, einer vollkommenen Reizlosigkeit und Kälte." — Und solchem hirnverbrannten Gesindel ist man in Deutschland einst nachgelaufen .... Im Anschlusse daran sei mitgeteilt, daß die französische (Konkurrenz-) „Nationalausgabe" der Sonaten *Beethovens* laut „Schw. Musikpäd. Blätter" VI, 11 S. 166 auf Vol. 1 den Zusatz trägt „revue par *M. Moszkowski*". Wer ist dieser M. Moszkowski? Monsieur oder Maurice?

— Der Aufsatz *Curt Wigands „Komponisten und Musikmacher"*, den wir in Heft 15 d. J. veröffentlichten, ist von der *„Neuen Zeitschrift für Musik"* in ihrer Ausgabe vom 24. Mai ohne Quellenangabe und Erlaubnis von Verfasser und Verlag nachgedruckt worden. Der Verlag der „N. M.-Ztg." behält sich wegen dieser offenbaren groben Rechtsverletzung und Schädigung seiner Interessen weitere Schritte gegen Verlag und Redaktion der „N. Z. f. M." vor.

* * *

Anekdotisches über Edmund Singer. — Der Mitbegründer des Tonkünstlervereins.

Max Seifriz, der in der Hofkapelle des Fürsten von Hohenzollern unter der Leitung von Täglichsbeck als erster Violinist angestellt gewesen war und nach dessen Tode in richtiger Erkenntnis seines bedeutenden Talentes zum Hofkapellmeister ernannt wurde, war eine markante Künstlerpersönlichkeit, ein begeisterter Musiker, der seine Kunst liebte und sie auch von Grund auf verstand. — Der Fürst hatte nach seiner Mediatisierung seine Residenz von Hechingen nach Löwenberg in Schlesien verlegt und nahm auch seine Hofkapelle mit dorthin. Hier hat Seifriz als Hofkapellmeister jahrelang in ausgezeichneter, für seine Kunst segensreicher, wahrhaft bahnbrechender Weise gewirkt. Von seinem kunstsinnigen Fürsten, der sehr musikalisch begabt war und sich selbst mit Glück als Komponist versucht hatte, auf das verständnisvollste unterstützt, hatte Seifriz seiner Kapelle einen weitverbreiteten Ruf erworben. Als begeisterter Apostel der drei großen Meister: Berlioz, Liszt und R. Wagner hat er ihre Werke neben den Klassikern in mustergültiger Weise zu Gehör gebracht und sich, wie aus den Memoiren von Berlioz und Briefen von Fr. Liszt hervorgeht, ihrer wärmsten Anerkennung und Dankbarkeit zu erfreuen gehabt. — Auf Anregung von Seifriz kamen Berlioz wie Liszt selbst nach Löwenberg und dirigierten ihre Kompositionen. Bedeutende Virtuosen, wie u. a. David Popper (der eine Zeitlang sogar der Kapelle als Mitglied angehörte), H. v. Bronsart, seine spätere Gattin Ingeborg Stark, Sofie Menter, J. J. Abert wurden zu Konzerten eingeladen und gedenken noch jetzt mit Freuden der Zeit, wo sie unter Seifriz in Löwenberg konzertierten und von dem Fürsten auf das huldvollste aufgenommen und ausgezeichnet wurden (zwei davon sind allerdings nun inzwischen gestorben). Leider machte ein unerwartet schneller Tod des Fürsten dem an Erfolgen so reichen Wirken ein betrübliches Ende. Die Hofkapelle wurde aufgelöst und Seifriz mußte sich nach einem anderen Wirkungskreis umtun. Die Liebe zur Heimat führte ihn nach Stuttgart, wo er eine Stellung als Violinist und Musikdirektor bekam und später auch als Lehrer ins Konservatorium eintrat. Seiner Bedeutung als Dirigent und als Komponist entsprach nun die Stellung am Hoftheater in keiner Beziehung, aber er mußte wohl oder übel in dieser untergeordneten Stellung aus Sorge für seine Familie jahrelang ausharren. Trotzdem ihm von allen Kunstverständigen und namentlich von denen, die ihn von seiner früheren Tätigkeit her kannten, die größte Achtung entgegengebracht wurde, so lag es leider in den einmal gegebenen Verhältnissen, daß ihm lange kein größerer Wirkungskreis geboten werden konnte. — Endlich fand sich dazu die längst ersehnte Gelegenheit. Unter dem Protektorat des Prinzen Hermann von Sachsen-Weimar veranstaltete der Verein zur Förderung der Kunst das erste große Musikfest. Dem Komitee gehörten unter anderen namhaften Kunstfreunden namentlich an die Herren W. Spemann, Th. Köstlin, Karl Dörtenbach, Kabinettschef des Königs J. v. Griesinger und Dr. Eduard Pfeiffer, Generalintendant v. Werther, Oberbaurat Leins, Architekt Eisenlohr, alles Männer von höchster Bedeutung für das gesamte Stuttgarter Leben. Die Anregung, neben Faißt, dem die Direktion eines großen klassischen Oratoriums übertragen worden war, Seifriz zum Leiter der zwei großen Orchesterkonzerte zu wählen, gab H. v. Bülow, der den ihm von Löwenberg aus wohlbekannten Seifriz auf das angelegentlichste an Herrn Dörtenbach empfohlen hatte. Das Fest, zu dem vom Komitee nur württembergische Künstler als Solisten zugezogen wurden, wie Pruckner, Schütky, Frau Klinckerfuß, Auer, Mehlig, Frl. Elisabeth Leisinger sowie ich, fiel in jeder Beziehung glänzend aus; namentlich Seifriz' geistvolle Leistung als Dirigent erregte ungeteilte Bewunderung und so war für den so verdienstvollen Künstler eine, seiner würdige Stellung für die Zukunft sicher zu erhoffen. Aber allen Plänen, allen Hoffnungen setzte ein jäher Tod ein plötzliches Ende und trauernd standen seine Freunde an dem Grabe des viel zu früh hingeschiedenen vortrefflichen Mannes und Künstlers. — Prof. v. Stockmayer hat über ihn in pietätvollster Weise eine warme und geistvolle biographische Skizze geschrieben, die weit mehr bekannt zu sein verdiente. — Von den Kompositionen von Seifriz ist eine große Kantate „Ariadne auf Naxos", sowie eine sehr wirkungsvolle Musik zu Schillers „Jungfrau von Orleans" in weiteren Kreisen bekannt geworden. Zahlreiche andere Werke, wie u. a. ein vortreffliches Streichquartett, das ich hier zur ersten Aufführung brachte, blühen leider wie die Veilchen im Verborgenen. Auch von diesen Kompositionen gilt leider, wie traurig es ist, daß so vieles wertvolle Gute dem Publikum entzogen wird.

* * *

— *Zu unseren Bildern. Gotthold Knauth* besuchte als Stipendiat des Königs Albert von Sachsen das Königl. Konservatorium zu Dresden und vervollständigte seine Ausbildung an der Königl. Hochschule für Musik zu Berlin bei Friedrich Kiel und Ernst Rudorff. Die Sommermonate verlebte er vier Jahre hindurch in Warmbrunn, bei Adolph Henselt studierend. Er wurde bei Bülow und Rubinstein eingeführt, die ihm eine glänzende künstlerische Zukunft voraussagten. Als Schüler der Hochschule war Knauth Gewinner des Mendelssohn-Staatspreises. Später siedelte er nach Bremen über und bekleidete dort das Amt eines Dirigenten der vereinigten Liedertafeln. Nach mehrjähriger Tätigkeit in Bremen reiste er als Konzertpianist und Begleiter von Pauline Lucca und ließ sich sodann in seiner Vaterstadt Dresden nieder, wozu ihn ein außerordentlicher Konzerterfolg und das Anerbieten, als Lehrer an der Ehrlichschen Musikschule zu wirken, bewogen. In langjähriger Tätigkeit als erfolgreicher Pianist wirkte er in den großen Dresdener Tonkünstlervereinskonzerten mit und wurde später Lehrer am Königl. Konservatorium für Musik. Als Kirchenmusikdirigent an die Heilige-Geistkirche zu Dresden berufen, führte er dort neben anderen Werken eigene Kantaten auf, von denen die „Totenfeier" und die Pfingst-Kantate „Freuet euch des Herrn ihr Gerechten" bedeutenden Erfolg hatten. Auch mit eigenen Liedern u. a. m. ist Knauth erfolgreich bekannt geworden. Ein symphonischer Marsch fand in Hamburg stürmischen Beifall. Knauth zeigte sich darin als feinsinniger und erfindungsreicher Komponist, der seine eigenen Wege wandelt. Knauth hat sich seit etwa vier Jahren dauernd in Hamburg niedergelassen. Er leitet dort den gemischten Chor des großen Hamburger Grundeigentümervereins, veranstaltet weltliche und Kirchenkonzerte und leitet eine eigene, trotz des Krieges stark im Aufschwunge befindliche Musikschule. *P. F.*

— *Nicola Geiße-Winkel* wurde in Bad Ems als Sohn des Geh. Sanitätsrates Dr. Geiße geboren, studierte das höhere Bergfach an den Universitäten Marburg und Straßburg und der Technischen Hochschule in Aachen und wandte sich dann der Bühne zu. Geiße-Winkel ist seit einer Reihe von Jahren als hervorragendes Mitglied des Hoftheaters in Wiesbaden tätig, wirkte als ständiger Gast in Bayreuth und unternahm viele Konzertreisen ins In- und Ausland, auf denen das außerordentlich biegsame und meisterlich geschulte Organ des Künstlers ungeteilte Anerkennung fand.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bringen im vorliegenden Hefte zuerst ein kleines sehr gefälliges und hübsches Lied des in Zürich lebenden *Bernhard Seydmann* „Gleich und gleich" auf bekannte Goethesche Worte, an zweiter Stelle ein der Wirkung sicheres Tenorlied des unseren Freunden bereits vorteilhaft bekannten Komponisten *J. Lipski*, von dem für spätere Hefte noch einige andere, national gefärbte Klavierwerke vorgesehen sind. — Die *Mitarbeiter-Komponisten* machen wir wiederholt darauf aufmerksam, daß wir noch reichlich mit Material zum Abdrucke versehen sind.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart.
Schluß des Blattes am 9. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 21. Juni des nächsten Heftes am 5. Juli.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 19

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte .50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Palestrina (1525—1594).

Von Dr. KARL WEINMANN (Regensburg).

An einem sonnenbeglänzten Frühlingstag war es, als ich in der Station Palestrina als der einzige Reisende den Eisenbahnzug Rom—Neapel verließ, um zum erstenmal nach dem ungefähr eine Wegstunde entfernten gleichnamigen Städtchen zu pilgern. Ich sage zu pilgern. Denn was mir kurz vorher der Besuch von Loretto und Assisi auf religiösem Gebiete gewesen, das war mir nun Palestrina auf dem musikalischen, eine kirchenmusikalische Wallfahrt zu der Stätte, wo einer der Größten, die je im Reiche der Tonkunst gelebt und gewirkt, das Licht der Welt erblickte: *Giovanni Pierluigi*, nach seiner Vaterstadt „*Palestrina*" genannt. „Man sagt ‚Palestrina' wie man ‚Raffael' sagt, mit dem Namen ist alles ausgedrückt", meint schon *Ambros* mit vollem Rechte. Doch mit einer kirchenmusikalischen Wallfahrt allein sollte noch nicht alles abgetan sein; es galt noch größere und wichtigere Aufgaben zu lösen: die Bausteine meines Amtsvorgängers, des verstorbenen Prälaten Dr. Haberl, zur Biographie Palestrinas zu ergänzen, das bisherige Material nachzuprüfen, neue Dokumente aufzufinden usw. Das alles schien mir der an der Station stehende Vetturino mit seinem bescheidenen Wägelchen von der Stirne zu lesen, als er mich mit seinem drängenden „prego, prego" bestürmte, doch von seinem eleganten Gefährte Gebrauch zu machen. Und als er mir den geradezu spottbilligen Fahrpreis nannte, hatte der ehrliche Italiener vom Lande mein Herz gewonnen und aus Dankbarkeit, daß er der erste der italienischen Vetturini war, der mich nicht zu übervorteilen versuchte, bestieg ich sein Wägelchen; damit war allerdings meine Wallfahrt per pedes apostolorum ins Wasser gefallen. Auch die herrlichen Landschaftsbilder der wundersamen Campagna, die sich sonst so tief in meine Seele gruben, vermochten mich heute mit ihren Reizen nicht zu fesseln, meine Gedanken weilten bereits bei den Akten und Dokumenten. Bald waren wir am Ziele. Da lag es mit seinen ansteigenden Häuserreihen, das uralte Praeneste, der Typus eines echt italienischen Landstädtchens. Ein Schwarm von herumlungernden Burschen stürzte sich auf den einzigen Fahrgast und sein Gepäck, um ihn für eines der Gasthäuser in Beschlag zu nehmen. Mit einem energischen „niente", aus dessen Ton sie den „praktischen" Deutschen erkennen mochten, schritt ich durch ihre Reihen dem Vicolo „Pierluigi" zu, zum Geburtshause Palestrinas; ihm sollte mein erster Besuch gelten.

Der Torbogen des Häuschens trägt auf einer Steintafel die bescheidene Inschrift: „Nel Fabbricato interno di questa casa nacque ed abito Giovanni Pierluigi". Ohne Geburts-, ohne Todesdatum. Schlau, wie die Italiener nun einmal sind, ließen sie bei dieser Gedenktafel auch das allgemein bekannte Todesdatum weg, um über das ihnen fehlende Geburtsdatum hinwegzutäuschen. Zwar hatten die Palestrinenser Bürger die Absicht, ihrem großen Sohne und Landsmann 1914 „zur Erinnerung an das 400. Geburtsjahr des Meisters" in ihrer Stadt ein Denkmal zu setzen, das dem Bildhauer Prof. A. Zocchi in Rom in Auftrag gegeben wurde, ein Vorhaben, von dem deutsche Musikzeitschriften seinerzeit mit Befriedigung berichteten; aber dieses Geburtsdatum ist — falsch. Ich habe in meiner Schrift „Palestrinas Geburtsjahr" [1] aus neuen Dokumenten nachgewiesen, daß die wackeren Palestrinenser zur Aufstellung des Denkmals sich noch ein Jahrzehnt gedulden müssen, denn Palestrina ist erst im Jahre 1525 geboren. Vielleicht haben sie bis dahin auch die nötige Summe für das Denkmal zusammengebracht. Wie mir nämlich seinerzeit Prof. Terralugio in Mailand in einem Briefe vom 17. März 1915 mitzuteilen die Güte hatte, „ist das Denkmal in Palestrina 1914 wegen Mangel an Geld nicht enthüllt worden".

Ein bißchen enttäuscht von dem etwas vernachlässigten, ärmlichen Aeußeren des kleinen Winzerhäuschens stieg ich die Treppe in das erste Stockwerk hinan und bat um Besichtigung der Geburtsstätte Pierluigis. Aus dem überraschten Blick der einfach, aber sauber gekleideten älteren Frau — ganz der Typus eines freundlichen deutschen Bauernmütterchens —, die mit großen Augen den Fremden musterte, ersah ich, daß sich hieher nur selten der Fuß eines Besuchers verirrt; mit großer Bereitwilligkeit öffnete sie aber die Türe neben dem Wohnraum und ich stand in einem noch kleineren Zimmerchen, — der Geburtsstätte des großen Palestrina. Die heilige Ehrfurcht, die sonst den Besucher der Geburtsstätten unserer großen Meister im Reiche des Geistes oder der Kunst sogleich gefangen nimmt, konnte hier ihre Flügel nicht breiten, es war alles zu primitiv, zu prosaisch; meine Gedanken flogen unwillkürlich hinüber über die Berge in deutsche Lande, die das Andenken ihrer großen Männer ganz anders zu ehren wissen, wie z. B. Salzburg, das das Geburtszimmerchen Mozarts mit soviel Duft und Poesie, mit so sinniger Ausstattungskunst zu schmücken versteht. Ein kleines Geldgeschenk, das ich der in ihrer stillen Häuslichkeit gestörten guten Frau zum Abschied in die Hand drückte, überraschte sie noch mehr; die bescheidene Gabe fand aber bei ihr anderseits wiederum eine viel größere Dankbarkeit, als wenn ein Fremder einem deutschen Hoteldiener eine Banknote spendet. Mit dem Bewußtsein, daß die armen Leute, die hier wohnen, keine Ahnung haben von der historischen Größe, die sie auf Schritt und Tritt umgibt, verließ ich die Geburtsstätte Palestrinas.

Mein nächster Besuch galt der Kathedrale zu St. Agapit. Hier schloß der 19jährige Pierluigi am 28. Oktober 1544 mit den Kanonikern einen Kontrakt — es ist das früheste authentische Aktenstück, das wir zur Biographie Palestrinas besitzen —, demgemäß er die Pflichten eines Organisten und Kapellmeisters an der Kathedrale übernahm. In der Kathedrale selbst, die an Größe einer kleineren deutschen Stadtkirche ähnelt, fand ich keine Erinnerungen an Pierluigi mehr vor; nur in der Sakristei steht auf der Erhöhung eines Ankleidetisches seine Büste. Nach diesen Akten der Pietät gegen den „Princeps Musicae" galt es nun nach dem in Palestrina vorhandenen Aktenmaterial zu forschen, eine Aufgabe, die sich weniger freundlich gestaltete und mit manchen Schwierigkeiten und Unannehmlichkeiten verbunden war. Nur das

[1] „Palestrinas Geburtsjahr". Eine historisch-kritische Untersuchung. Regensburg, Fr. Pustet, 1915.

eine möchte ich noch erwähnen, daß ich herzlich froh war, als ich meine Aufgabe in Palestrina erfüllt hatte und wieder in den trauten „Campo santo“ nach Rom zurückkehren konnte.

Soweit meine persönlichen Erinnerungen an Palestrina. Nun gilt es aber dem Ansuchen der Redaktion der „Neuen Musik-Zeitung“ gerecht zu werden und — soweit es möglich ist, ein gewaltiges Lebensbild in einen kleinen Rahmen zu spannen — den verehrlichen Lesern den Werdegang Palestrinas in kurzen Strichen zu zeichnen. Selbstverständlich können diese Darlegungen gleichsam nur Kapitelüberschriften zur Biographie des Meisters sein und mögen von diesem Standpunkte aus beurteilt werden; wer die Entwicklungslinie näher kennen lernen will, die von der Niederländischen Schule zu Palestrina führt, kann darüber Näheres in meiner „Geschichte der Kirchenmusik“[1] finden.

Im Jahre 1550 bestieg Julius III. den päpstlichen Thron. Da der neue Papst vorher Kardinalbischof von Palestrina gewesen war, erinnerte er sich schon bald des jugendlichen Kapellmeisters an St. Agapit und berief Pierluigi 1551 nach Rom zum Chormeister der Knaben an die Cappella Giulia bei St. Peter. Zum Dank widmete Palestrina sein „op. I“, einen Band fünf vierstimmiger Messen, die er 1554 herausgab, seinem hohen Gönner. Und siehe da, der Komponist hatte seiner hohen Kunst auch ein Stück berechnender Diplomatie beigemischt: gleich die erste Messe des Erstlingswerkes trug den Titel: „Ecce sacerdos magnus“; es war eine Cantus-firmus-Messe, in welcher sich nicht bloß das Thema, sondern auch die Worte der bekannten Vesperantiphon durch die ganze Komposition hindurchzogen. Julius III. verstand die Widmung wohl und nahm Pierluigi 1555 unter die Zahl der päpstlichen Sänger auf, obwohl dessen unzureichende Stimme und ehelicher Stand — er hatte sich 1547 mit Lucretia de Goris verheiratet — laut gegen die Satzungen der „Cappella Sixtina“ sprachen. Mit dem Eintritt in die Sixtinische Kapelle hatte Palestrina die höchste musikalische Würde erstiegen; galt es ja damals für jeden Sänger und Komponisten von Ruf und Ansehen als erstrebenswertestes Ziel, Mitglied der päpstlichen Kapelle zu werden, die sich aus den hervorragendsten Künstlern aller Nationen zusammensetzte und eine Art internationale Universität bildete. Doch schon der Eintrag des Punktators in die Tagebücher der päpstlichen Kapelle an jenem 13. Januar 1555: „Fuit admissus in nobum (!) cantorem Joannes de Palestrina . . . et absque consensu cantorum ingressus fuit“ hätten unserem vom Glück begünstigten Kirchenmusiker sagen können, daß er das Wohlwollen seiner nunmehrigen Kollegen und die Zustimmung des auf seine Privilegien pochenden und stolzen Sängerkollegiums nicht besaß. Nur zu bald sollte der Meister das erfahren.

Als 1555 der 80jährige Erzbischof Carafa von Neapel zum Nachfolger Julius III. gewählt wurde und als Paul IV. die päpstliche Tiara erhielt, war die Aera der Renaissancepäpste, deren glänzendster Vertreter einst der Medizäer Leo X. gewesen war, ein für allemal vorüber; das Wort „riforma“ spielte nunmehr die Hauptrolle, eine eiserne Kirchendisziplin hielt ihren Einzug und suchte mit unerbittlicher Strenge die Wunden zu heilen, die der Weltgeist der Kirche geschlagen hatte. 1555 war „Il primo Libro di Madrigali di Giovanni da Palestrina Cantore nella Capella di Nostra Santita“ erschienen. Ein päpstlicher Sänger, der es wagte, „das Goldhaar und die Sternenaugen einer Schönen“ zu besingen, und zwar in einem Madrigalband, dem — nach dem Titel zu schließen — noch mehrere Bände folgen mußten, konnte auf das Wohlgefallen und die Zustimmung eines Carafa nicht rechnen; ja Paul IV. müßte nicht der Reformpapst gewesen sein, der er in der Tat war, wenn er nicht den Einflüssen seiner päpstlichen Sänger Gehör geschenkt hätte, jener Sänger, die nun das Netz über ihren Kollegen Pierluigi zu werfen begannen, dessen Fäden sie bis an die Stufen des päpstlichen Thrones leiteten. Und den Maschen dieses Netzes sollte unser armer Palestrina nicht mehr entrinnen. Als Paul IV. gemeldet wurde, daß drei Mitglieder des päpstlichen Kollegiums entgegen den Satzungen verheiratet waren, erfolgte nach dem Buchstaben des Gesetzes am 30. Juli ihre Entlassung und Pensionierung, unter ihnen — Pierluigi da Palestrina. Jetzt kamen nach den sonnigen Tagen des Glückes die Oelbergstunden im Leben Palestrinas, Stunden der Läuterung und Festigung, Stunden, die nach den Worten der Heiligen Schrift von dem Gold, das im Feuer geprüft werden muß, wohl nur wenigen unserer großen Künstler im Leben ganz erspart blieben. Und sehen wir recht, so hatte es die Vorsehung mit unserem Pierluigi und seiner Kunst gut gemeint; hätte der Meister auf dem Gebiete der weltlichen Musik Anklang und Erfolg gefunden, vielleicht fehlte uns heute der große, überragende K i r c h e n komponist Palestrina.

Die schlecht dotierte Kapellmeisterstelle am Lateran, die Pierluigi wenige Monate nach seiner Entlassung übertragen wurde, konnte dem geistig und körperlich nun schwer leidenden Meister nur einen schwachen Ersatz bilden; vielleicht sind die in dieser Zeit entstandenen Improperien und Lamentationen das getreueste Spiegelbild seines damaligen inneren Lebens. Und so begrüßte es denn der Künstler freudigst, als man ihn 1561 als Kapellmeister an die Liberianische Basilika nach Sta. Maria Maggiore berief, einen Posten, den er bis 1571 inne hatte.

Dieses Dezennium umschließt die bedeutungsvollsten Jahre seines Schaffens und Wirkens. Auch die Behandlung der kirchenmusikalischen Frage auf dem Konzil von Trient fällt in diese Zeit. Ueber die Vorgänge selbst hat die Legende ihr Gewand geworfen, so daß man heute noch in den meisten Büchern, die diesen Gegenstand behandeln oder vorübergehend berühren, ja sogar in ernsten musikalischen Werken lesen kann: das Konzil von Trient habe wegen der Entartung der Kirchenmusik ein Dekret erlassen, das künftighin jede mehrstimmige Musik aus der Kirche verbannen sollte. Da sei Palestrina als der rettende Engel erschienen, habe 3 Messen komponiert, darunter die Missa Papae Marcelli, die den Beifall der Konzilsväter fand, die Zurücknahme des Dekretes erwirkte und so die Polyphonie vor dem sicheren Untergang bewahrte. Palestrina verdiene daher mit Recht „der Retter der katholischen Kirchenmusik“ genannt zu werden.

Es läßt sich denken, daß einer so hübschen und wirkungsvollen Erzählung sich bald die Literatur bemächtigte, ja sogar die Romanliteratur. Ich erwähne hier lediglich des Interesses halber den kulturgeschichtlichen Roman „Der getreue Ritter oder Sigismund Hagen von und zu Altensteig und die Reformation“, den Joh. Wilh. Meinbold verfaßte und sein Sohn Aurel Immanuel vollendete. In demselben werden uns die Vorgänge auf dem Konzil von Trient mit Palestrina und seiner Missa „Papae Marcelli“ als Helden mit einer Detailmalerei geschildert, die unserer findigen, modernen Zeit eine ausgezeichnete Grundlage für kinematographische Darstellung abgeben könnte.

Doch nicht nur die Literatur, auch die Kunst wählte unseren Meister und seine Marcellusmesse zum dankbaren Stoff für ihre Schöpfungen. Kein Geringerer als der Balladenkomponist *Karl Loewe* hat ein prächtiges Oratorium „Palestrina“ geschaffen, zu dem Ludwig Giesebrecht den Text gedichtet[1]. Und abermals trat einer unserer größten Komponisten der Gegenwart, *Hans Pfitzner*, an den gleichen Stoff heran und behandelte ihn in einer Oper „Palestrina“, deren Uraufführung im Prinzregenten-Theater in München vor kurzem stattgefunden hat.

Doch was sagt uns die Geschichte zu Palestrina und seiner Missa „Papae Marcelli“?

Schon der päpstliche Kapellmeister Giuseppe Baini hat in seiner zweibändigen, trefflichen, von der Forschung jetzt allerdings überholten Palestrina-Biographie die geschilderten Vorgänge in bezug auf das Konzil von Trient als eine Fabel gekennzeichnet, aber neue Irrtümer insoferne gesät, als er Palestrina seine Marcellusmesse für die vom Konzil von Trient bezw. von Papst Pius V. eingesetzte Kardinalskommission von 1564/65 mit den beiden Kardinälen Carolus Borromaeus und Vitellio Vitelozzi an der Spitze schreiben läßt. Was davon zu halten ist, habe ich in meiner kritischen Studie „Zur Geschichte von Palestrinas Missa Papae Marcelli“[2] ausführlich dargelegt: Palestrina hat seine Marcellusmesse, die dem 1555 nach einem nur 23tägigen Pontifikate verstorbenen Papste Marcellus II. gewidmet ist, wahrscheinlich schon ein Dezennium vorher geschrieben, sicher aber v o r den Verhandlungen auf dem Konzil von Trient und in der Kardinalskommission von 1564/65, denn sie findet sich bereits 1562 in dem Cod. 18 des Musikarchivs von Sta. Maria Maggiore ohne Titel und Komponistenangabe handschriftlich eingetragen; von Palestrina ist in den Akten und Dokumenten des Konzils der Kardinalskommission mit keiner Silbe die Rede.

Damit hat die Missa „Papae Marcelli“ allerdings ihren Nimbus, aber nicht ihre klassische Schönheit verloren. Und wenn der Musiklaie auch künftighin als die Höhepunkte kirchenmusikalischer Kunst J. S. Bachs „Hohe Messe“, Beethovens „Missa Solemnis“ und Palestrinas „Missa Papae Marcelli“ nennt, so darf er nur nicht vergessen, daß Palestrina außer der Marcellusmesse noch schönere und kunstvollere Messen geschrieben, wie z. B. „O sacrum convivium“, „Assumpta est Maria“ u. a., eine Tatsache, die sich mir jedesmal, so oft ich noch die Missa Papae Marcelli zur Aufführung brachte, aufs neue bestätigte.

[1] „Geschichte der Kirchenmusik mit besonderer Berücksichtigung der kirchenmusikalischen Restauration.“ Kempten und München, 2. Aufl. 1913.

[1] Das fast ganz unbekannt gebliebene Autograph befindet sich in der Musiksammlung der Kgl. Bibliothek in Berlin und trägt den Titel: „Palestrina“, Oratorium in 3 Abteilungen, gedichtet von L. Giesebrecht, komponiert von K. Loewe, 1841; Dr. L. Hirschberg hat im 49. Jahrgang 1916 der Musica Sacra (Regensburg, Fr. Pustet, herausgegeben von K. Weinmann, S. 49 ff.) einen wertvollen Aufsatz mit Notenbeispielen hiezu geschrieben.

[2] Jahrbuch Peters, 1917.

1571 starb der Kapellmeister an der Peterskirche, Giovanni Annimuccia. Dem allgemeinen Wunsche, Palestrina wieder an der Spitze dieser Kapelle zu sehen, kam der Meister gerne nach, und so sehen wir den Künstler der Stätte, wo er vor 20 Jahren sein kirchenmusikalisches Wirken in der ewigen Stadt begonnen, aufs neue seine Kraft und Kunst weihen, eine Kunst, die nunmehr ein Ruhm umstrahlte, wie er keinem seiner Zeitgenossen, Orlandus Lassus vielleicht ausgenommen, beschieden war.

Schwer traf den Meister 1580 der Tod seiner treuen Gattin Lucretia, die ihm drei Söhne geschenkt hatte, Angelo, Rudolfo, Ighino. NurRudolfo begegnen wir auf den Pfaden des Vaters als Komponist; wenn seine wenigen Werke, die uns die Literatur überliefert hat, auch nicht die geistvolle Kunst des Vaters, den Feuerzug des Genies an der Stirne tragen, so zeigen sie ihn doch als sattelfesten Kontrapunktiker, der sich seiner Schöpfungen nicht zu schämen braucht. Auch ihm, wie dem zweiten Sohne Angelo, mußten Gatte und Gattin ins Grab schauen; der dritte Sohn allein, Ighino, ein Rechtsgelehrter, überlebte beide. Leider hat er in der literarischen Nachlassenschaft seines Vaters später eine unrühmliche Rolle gespielt und einen Prozeß heraufbeschworen, der lange Zeit die römischen Behörden beschäftigte. 1581 verheiratete sich Palestrina zum zweiten Male mit einer Witwe Virginia Dormuli, die außer einem ausgedehnten Pelzwarengeschäft reichen Besitz mit in die Ehe brachte, der es Pierluigi ermöglichte, seine Werke nunmehr in schönen Druckausgaben auf eigene Kosten — nach der Gepflogenheit der damaligen Zeit — zu edieren.

Daß an den berühmten Komponisten auch auswärtige Fürsten herantraten, um ihn für ihre Kapelle zu gewinnen, darf uns nicht wundernehmen; so bot ihm 1583 Herzog Wilhelm von Mantua die Hofkapellmeisterstelle und Nachfolge Surianos an. Die Verhandlungen führten aber zu keinem Resultat und Palestrina verblieb in Rom, an das ihn ja außer seinem Kapellmeisteramt eine Reihe der ehrenvollsten Pflichten und Aufgaben ketteten. Mit G. M. Nanino teilte er sich in die Leitung der von diesem begründeten römischen Musikschule, übernahm die Direktion der Azione sacre oder Oratorien bei Filippo Neri, die Konzertmeisterstelle bei dem Fürsten Buoncampagni, die Revision der Choralbücher im Auftrage Gregor XIII. usw.



Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Man sollte meinen, daß bei einer so umfangreichen Tätigkeit nur wenig Zeit für den Komponisten blieb und doch ist Palestrina nach Orlando der fruchtbarste Komponist. Und zwar sind alle seine Werke — mit Ausnahme einiger Bücher Madrigale und anderer weltlicher Kompositionen — der Kirche im reinen Vokalstil geweiht. Mit Recht sagt diesbezüglich der feinsinnige Kenner altklassischer Kirchenmusik Dr. Karl Proske: „Daß Palestrina sein lebenlanges, nach Weite und Tiefe unermeßliches Kunstschaffen dem reinen Kirchenstil gewidmet, begründet die wahre Größe seines Charakters."

Das beste Bild von der „Weite und Tiefe dieses unermeßlichen Kunstschaffens" gibt uns die monumentale Gesamtausgabe seiner Werke, die der bekannte Palestrina-Forscher Dr. *Franz Xaver Haberl* in 33 Foliobänden bei der Firma Breitkopf & Härtel in Leipzig ediert hat, ein mächtiges Lebenswerk „aere perennius", nicht bloß für den römischen Meister, sondern auch für den deutschen Forscher. Sie umfaßt 93 Messen zu 4—8 Stimmen, weit über 100 Motetten, Lamentationen, Magnifikat, Hymnen, Litaneien und Vesperpsalmen usw. Es wäre eine reizvolle Aufgabe, auch nur die hervorragendsten dieser Werke zu würdigen, doch der uns hier zugestandene Raum gestattet das nicht.

Unsere größeren Kirchenchöre kennen die schönsten seiner Messen, die zarte und innige Missa Veni Sponsa Christi, die Missa Brevis — vielleicht die bedeutendste seiner 4stimmigen Messen —, die Missa Lauda Sion mit dem ergreifenden Benedictus für 3 Oberstimmen — einem Seitenstück zu Mendelssohns Engelsterzett aus „Elias" — die prächtige 5stimmige O admirabile commercium, dann die 6stimmigen Tu es Petrus, Dum complerentur, Ecce ego Joannes usw. Und wer seine ergreifenden Lamentationen, z. B. die 8stimmige „De Lamentatione Jeremiae Prophetae" oder gar die 6—8stimmige „Incipit Oratio Jeremiae Prophetae" mit den wachsenden und sich auftürmenden Stimmen und dem zuletzt zart und leise verklingenden Klageruf an Jerusalem „Jerusalem, Jerusalem convertere ad Dominum Deum tuum" gehört, der wird den ergreifenden Eindruck wohl nie mehr vergessen.

Es läßt sich denken, daß auch bei Palestrina nicht alle Werke auf der gleichen Höhe stehen, aber das darf gesagt werden, daß wohl keines des Künstlers und der Liturgie unwürdig ist. Eine Reihe seiner Schöpfungen sind auch im Konzertsaal heimisch geworden und werden von unseren besseren Chören und Instituten immer wieder zur Aufführung gebracht. Dahin gehört z. B. sein doppelchöriges „Stabat mater", das kein Geringerer als Richard Wagner mit Vortragszeichen versehen und ediert hat (Leipzig, Kahnt). Zu wenig bekannt sind aber leider seine 29 geistlichen Madrigale zu 5 Stimmen mit Texten aus dem Hohen Liede, Gesänge, die nach Ambros' Worten „ohne Frage zu dem Höchsten zählen, was die Musik in irgend einer Periode hervorgebracht haben mag"; A. Thürlings hat eine Auswahl von 13 Nummern mit deutschem Text für den Konzertgebrauch eingerichtet und veröffentlicht (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Wie sehr die Singakademie in Berlin, der Riedel-Verein in Leipzig, der a cappella-Chor in Amsterdam und — um von anderen Vereinigungen zu schweigen — namentlich der Berliner Domchor die Pflege des Palestrina-Stils gefördert haben, das ist in musikalischen Kreisen zu bekannt, um hier eigens betont zu werden. Daß aber selbst gekrönte Häupter der altklassischen Polyphonie Verehrung und Begeisterung entgegenbringen, das dürfte weniger bekannt sein und ich habe in der Musica Sacra (1916, S. 196) aus einem Briefe des verstorbenen ausgezeichneten Domchordirigenten Prof. Prüfer mitgeteilt, „daß es der Wunsch des Deutschen Kaisers ist, „daß an den Samstagen abends im Berliner Domchor möglichst die alten Meister Palestrina usw. zur Geltung kommen". Darf es da wundernehmen, wenn in der katholischen Liturgie, aus der der Palestrina-Stil erwachsen, seine Pflege eine intensive ist und sein muß?

Die Sixtinische Kapelle Rom hat als „der ruhende Pol in der Erscheinungen Flucht" die heilige Tradition dieser Stilgattung treu bewahrt bis herauf zu dem genialen päpstlichen Kapellmeister Baini, trotz aller Gegenströmungen, die die Stilwandlungen um die Wende des 17. Jahrhunderts, namentlich seit Einführung der Monodie, mit sich brachten. Von Baini lernte dann der nicht minder geniale Dr. Proske und brachte, räumlich getrennt, aber geistig verbunden mit Männern wie Winterfeld in Berlin, Thibaut in Heidelberg u. a. diese Stilgattung nach Deutschland. Im Verein mit den unvergeßlichen Kapellmeistern Mettenleiter und Schrems, später Haberl und Haller in Regensburg ist er unter dem Schutze des kunstsinnigen Bayernkönigs Ludwig I., des fürstlichen Mäzens der Künste und Wissenschaften, „der Restaurator der klassischen Kirchenmusik" geworden [1], jener mächtigen Bewegung, aus der dann um die Mitte des vorigen Jahrhunderts der Allgemeine Deutsche Cäcilienverein, die Gründung des unvergeßlichen Dr. F. X. Witt, herauswuchs und seine Aeste über die Lande breitete. In seinem Programm steht die Pflege des Palestrina-Stils mit an erster Stelle, wie auch die Regensburger Kirchenmusikschule den Palestrina-Stil, „als dessen Hochschule und vorbildliche Pflegestätte Regensburg mit seinem Domchor seit Beginn der kirchenmusikalischen Reform seinen Ruf genießt", gemäß alter Tradition in treuer Pflege hütet.

[1] Eingehenderes hierüber siehe in: Weinmann, K., Dr. Karl Proske, der Restaurator der klassischen Kirchen musik (I. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"). Regensburg, Fr. Pustet.

Papst Pius X. endlich hat in seinem Motu proprio vom 22. November 1903, der Charta magna der katholischen Kirchenmusik, dem Palestrina-Stil die höchste kirchliche Sanktion gegeben. Daran werden auch die neuesten Bestrebungen auf dem kirchenmusikalischen Gebiete, die eine moderne Kirchenmusik im Richard-Wagner-Stil in das Gotteshaus einzuführen streben, nichts zu ändern vermögen; denn betrachtet man die altklassische Polyphonie vom Gesichtspunkt der kirchlichen Musik aus oder vom allgemeinen ihres absolut musikalischen Wertes, überall wird das Urteil über Palestrinas Werke und die darin vertretene Kunstanschauung sich gleich bleiben, ein Urteil, das man am besten in die treffenden Worte zusammenfassen kann, die ein sicherlich kompetenter Beurteiler und unverdächtiger Zeuge schrieb — Richard Wagner (Ges. Schriften Bd. II): „Palestrinas Werke, sowie die seiner Schule schließen die Blüte und höchste Vollendung katholischer Kirchenmusik in sich."

Am 2. Februar 1594 legte Palestrina sein müdes Haupt zur Ruhe; in den Armen seines Freundes und Beichtvaters Filippo Neri hauchte er seine Künstlerseele aus. Es war nämlich nur ein kurzer, aber geistig ein gewaltiger Lebensweg gewesen von dem ärmlichen Häuschen in Palestrina bis zum Riesendom von St. Peter in der Roma aeterna, wo sein Grab unter dem Altare der Apostel Simon und Judas auf einer nicht mehr vorhandenen Bleiplatte ihn nannte den „Fürsten der Musik": *Joannes Petrus Aloysius Praenestinus Musicae Princeps.*

Hans Pfitzners Legende „Palestrina".

(Uraufführung in München am 12. Juni 1917.)

Von Prof. Dr. W. NAGEL (Stuttgart).



as in Friedenszeiten zu einem internationalen Ereignis geworden sein würde (Einschränkungen möge ein jeder nach Belieben machen), wurde im Weltkriege zu einem deutschen. Ich schreibe diesen Satz nieder ohne die Absicht zu haben, in den über alles Maß hymnologischen Ton zu verfallen, mit dem ein Teil der Münchener Presse *Pfitzner* und die seinem Schaffen gewidmete „Woche" begrüßte. Gäste waren dazu aus allen Teilen Deutschlands nach München geeilt, wo Pfitzner seit Jahren die treuesten Vorkämpfer für seine Kunst besitzt. Das alles freilich macht das nationale Ereignis nicht aus. Die Uraufführung der Musiklegende im Prinzregententheater hat uns mit einem Werke des deutschen Idealismus beschenkt, das, mag es auch nicht zu schrankenloser Bewunderung hinreißen und der Kritik an mehr als einer Stelle Gelegenheit zu scharfen Gegenäußerungen geben, doch als ein Dokument der deutschen Kultur angesehen werden darf. Und deshalb ziemt uns zuerst ein Wort des Dankes an den Künstler, der uns seinen Palestrina und mit ihm ein Selbstbekenntnis zur deutschen Kunst gegeben hat.

Die besondere Stellung, die Pfitzners Legende im Musikschaffen der Gegenwart einnimmt, die vielen Probleme, die der Dichter-Komponist durch seine Schöpfung zur öffentlichen Diskussion gestellt hat, alles macht eine ruhige und sachliche Stellungnahme zu dem Werke notwendig, die sich freilich nicht auf einen knappen Raum zusammendrängen läßt, soll sie mehr als das leider allzu üppig ins Kraut geschossene Aesthetengerede oder als Schablonengeschreibsel sein. Das eine sei allerdings von vorneherein betont, daß eine eingehende, dem Werke Zug um Zug folgende Besprechung jetzt, kurz nach seinem ersten Verklingen, nicht möglich ist.

Die Vorgänge der Legende haben, äußerlich betrachtet, die Rettung der katholischen Kirchenmusik vor den Angriffen der letzten Tagungen des Tridentiner Konzils (1563) zum Mittelpunkte. So wichtig dies Ereignis in musikgeschichtlicher und liturgischer Hinsicht ist (bewahrte es doch die Kirche davor, den reichen Schatz der polyphonen Vokalmesse, die sich seit den Tagen der Niederländer immer üppiger und blühender entwickelt hatte, zugunsten der fast schmucklosen Herbheit des gregorianischen Chorales zu verlieren), so ließ sich doch für ein Bühnenwerk, möchte es auch von vorneherein auf starke dramatische Ansprüche verzichten, nicht eben viel aus ihm selbst gewinnen, wenn es nicht gelang, dem Kerne neue, allgemein bedeutsame Gedanken zu gesellen und so das zunächst nur den engen Kreis der Fachleute Fesselnde zu einem menschlich und künstlerisch Großen zu erweitern. Pfitzner hat diese schwere Aufgabe in einer Weise gelöst, die ihm auch als Dichter in Zukunft einen Platz sichert. Mag ihm hier und da ein Ausdruck mißglückt, die Charakterzeichnung der einen oder anderen Person seines Spieles nicht völlig gelungen sein: in der Hauptsache ist seine Palestrina-Dichtung ein Werk, das zu lesen wert ist, freilich auch eines, bei dem ein uneingeweihter Leser mehrfach schwerlich auf den Gedanken kommen würde, es sei von vorneherein für die Komposition bestimmt gewesen.

Wir sind im Hause Palestrinas. Silla, des Meisters junger Schüler, ist vom Geiste des modernen Florentinismus (dessen gesellschaftlicher Mittelpunkt Bardi war; die Bestrebungen führten zur Monodie und damit zur Oper) ergriffen und sehnt sich dahin, wo man die „erbärmliche" Polyphonie über den Haufen wirft und zierliche Liebeslieder singt. Der Ich-Mensch, das individuelle Bewußtsein der Renaissance regt sich in dem Barschen, dem Palestrinas Sohn, der 15jährige Ighino, treu zum Vater und seiner Kunst haltend, entgegentritt. „Im All, dem Ganzen zu leben" ist, wie der Vater es gelehrt hat, seine Freude. Durch Ighino erfahren wir Palestrinas menschliches Unglück: seine Heirat hat ihn sein Amt als päpstlicher Kapellmeister gekostet, Lucretia ist gestorben und Palestrina steht, ein Einsamer, dem auch seine Kunst nichts mehr ist, in der Welt, einer, der weint, weil er geboren ist. Die Knaben werden vom Kardinal Borromeo und Palestrina überrascht. Jener ist gekommen, den Meister an seine Pflicht zu mahnen: profane, lascive Texte entstellen die durch überladenes Stimmungsgeflechte ihrem höchsten, dem kirchlichen Zwecke entfremdete Messe. Anstatt nun klug zu richten, will Papst Pius IV. den ganzen Körper mit Stumpf und Stiel vernichten, die gesamte Figural-Musik der Flamme überantworten. Keiner der Kardinäle ist gegen diese Absicht aufgetreten. Doch hat Kaiser Ferdinand sich für die Erhaltung der Messe verwandt und nun müssen die Herren wohl oder übel seinem Wunsche Rechnung tragen. Durch Borromeos Vorstellungen ist endlich auch der Papst gefügig geworden: gelingt es, ein Messenwerk zu schaffen,

„das allen Streit in sich versöhnt,
Das, Gottes Herrlichkeit zu preisen,
In künstlich reinen Formen tönt",

so soll dies fortan die feste Norm bleiben, der Tonkunst Rettung und Reform. Und Palestrina soll diese Messe schreiben. Doch der will nicht.

„Wer verwundet an der Strecke liegt,
Sich nicht mehr rühren kann und nur noch schaut, —
Dem rasen sie (die Menschen) vorüber, fremde Larven,
Verfolgend halb und fliehend, Wut und Angst
Im ziellos aufgeriss'nen Blick. — Wie schrecklich,
Sich plötzlich einsam tief im Wald zu finden,
Wo in der Finsternis kein Ausweg ist.
So in der Mitte find' ich mich des Lebens,
Verstehe nicht, wie je ich schaffen konnte,
Wie je ich mich erfreute, je ich liebte."

So erklärt Palestrina selbst den Satz, der seinen Pessimismus ganz enthüllt: „Das Innerste der Welt ist Einsamkeit." Was kümmert ihn, daß der Priester mit Vernichtung seiner Werke drohte, wozu soll er noch Noten schreiben, alles, alles im Leben ist ja sinnlos. Wozu das ganze Schaffen, Freuen, Leiden, Leben, wozu? Palestrina versinkt in tiefes, verzweifelndes Sinnen. Die Nacht senkt geisterhaft violettes Licht in das Arbeitszimmer des Einsamen. Da tauchen seltsame, schattenhafte Gestalten auf, die verstorbenen Meister der Tonkunst, Palestrinas große Vorgänger. Auf sein gramvolles „Wozu" geben sie die Antwort:

„Für Ihn. Sein Wesen will's.
Er muß; so mußt auch Du."

Er, der selbst ohne Namen ist, der Weltenmeister, will es, daß Palestrina sein Erdenwerk vollende. Was Pfitzner hier in mystische Ausdrucksform kleidet, ist dies: der echte Künstler schafft unbewußt, schafft um seines Werkes, um seiner Sendung willen. Mit der Welt hat der Schaffende nichts zu tun, sein Werk ersteht, weil der Geist in ihm lebt und wirkt, der zeitlose, ewige. Und nun erleben wir das Wunder der Entstehung jenes Werkes, das später zu Ehren von Palestrinas Gönner Marcellus II. „Missa Papae Marcelli" genannt wurde. Oft schon haben wir das Werden berühmter Kunstschöpfungen in den Mittelpunkt künstlerischer Arbeiten gerückt gesehen, niemals aber wohl ist die esoterisch-metaphysische Seite des Kunstschaffens mit einer gleich erschütternden und erhebenden Eindringlichkeit in die sinnliche Erscheinung getreten wie in Pfitzners Legende. Von heiligem Schauer umfangen klingen Palestrinas bange Rufe: „Allein in dunkler Tiefe | Voll Angst ich armer Mensch | Rufe laut nach oben". Da tönt eine Engelsstimme „Kyrie eleison". Ist wo ein Liebesquell? „Christe eleison", antwortet der Meister und: „Wie durch die eigne Brust | Selig nun zieht Allmächt'ge Schöpferlust, | Ewiges Hohelied." Lucretias Gestalt steigt auf: „Nah war ich dir | In Nöten des Lebens | Nah bin ich Dir | Im Frieden des Lichts" — der Himmel öffnet seine Tore, blendendes Licht flutet durch den Raum, jubilierende Engel singen die göttlichen, reinen Klänge, emsig beschreibt des Meisters Hand Blatt um Blatt. Und der Morgen naht. Ighino und Silla finden den Meister schlafend vor seinem Tische sitzend, im Zimmer verstreut liegen die Blätter

der vollendeten Messe. Pfitzner hat einer alten römischen Legende diese von höchster dichterischer Kraft eingegebene Szene in ihren Umrissen zu verdanken, das Schönste und Beste in ihr aber sich selbst entnommen. Dies ist der Schluß des ersten Aktes und der erste Höhepunkt des Werkes. Auch der äußerliche.

Sollte der Stoff für ein dreiaktiges Werk ausreichen, so mußten einige Andeutungen im ersten Akte eine breitere Ausgestaltung erfahren, mußte der inneren Welt des Künstlers die äußere entgegengestellt werden. Gewiß haben wir in den Engelserscheinungen an sich etwas wie einen Operneffekt. Aber vergessen wir nicht, daß er nicht um seiner selbst willen da ist. Es ist nie Pfitzners Art gewesen, die in seinen Werken zu findenden „Wunder" aus diesem Grunde anzubringen. Sie haben stets eine tiefere Bedeutung. So biegt auch am Schlusse des ersten Aktes die äußere Höhenlinie um. So ist es auch, wie wir sehen werden, im Schlußakte, der den inneren Gipfelpunkt erreicht. Die wunde Stelle des Werkes ist sein zweiter Akt, in dem wir eine Ausschußsitzung der Kardinäle und — leider — üblere Dinge erleben. Aber auch die Kardinals-Versammlung ist schon in der breiten Ausgestaltung, die ihr der Dichter gegeben hat, eine nicht geringe Entgleisung. Neid, Haß und Zwist bestimmen die Vorgänge, von der Kirchenmusik-Reform wird gesprochen, Borromeo, der Palestrina wegen seiner Weigerung hat gefangen setzen lassen (daß die Messe bereits vollendet ist, weiß er nicht, da die Knaben die kostbaren Blätter in Sicherheit gebracht hatten), erklärt, die Messe würde geschrieben werden, es gibt Rangstreitigkeiten und zuletzt wird das Blut der Kardinäle so überheiß, daß der päpstliche Kardinallegat die Sitzung aufhebt, weil die Spanier und Italiener böse hintereinander geraten. Der Zuhörer hätte an diesen turbulenten Szenen vollauf genug und sie wären mehr als hinreichend, das Bild der Welt zu zeichnen, die niemals die des Künstlers sein kann. Allein Pfitzner hängt ihnen noch einen „Renaissance"abschluß an, ein Bild, wie es krasser und grausiger in keinem der Bühnenwerke zu finden ist, die wir der einseitigen und heute leider so beliebten Anschauung von der Renaissance verdanken. Er läßt die getreuen Diener ihrer geistlichen Herren deren Arbeit auf ihre Weise fortsetzen und sich gegenseitig niedermetzeln. Und mitten in diesen Strom von Blut tritt der Fürstbischof von Trient, läßt auf die Kämpfenden feuern und was noch lebt auf die Folter schleppen! Das ist mehr als eine Entgleisung, ist eine Stilwidrigkeit schlimmster Art, ein brutaler, äußerlicher und veristischer Knalleffekt, der in eine Schaueroper gehört. Wie Pfitzner, der Esoteriker, auf diesen Schluß verfallen konnte, ist mir unbegreiflich. Da auch nicht der Schatten einer inneren Notwendigkeit vorhanden ist, diese widerwärtige Szene beizubehalten und Pfitzner unseres Erachtens unmöglich sich den von allen Seiten gegen sie (und einige Längen des Werkes) geäußerten Bedenken wird verschließen können, so steht zu hoffen, das herrliche Werk (so nenne ich es, trotzdem ich auch gegen die Musik allerlei zu sagen habe) werde von diesem ekeln Blutflecke befreit werden.

Der dritte Akt kehrt in die Welt des ersten zurück und vollendet das Legendenspiel. Kapellsänger der Kirche Santa Maria Maggiore umstehen den der Haft entlassenen, bleich in seinem Lehnstuhle ruhenden Palestrina. Wie wartend ist ihr Blick in die Ferne gerichtet. Von Sankt Peter dringen Glockentöne in die bange Stille des Zimmers. Es ist die Stunde, die die Entscheidung bringen soll. Ighino sagt es:

„Vater, was Dir so herrlich gelungen:
Das ewige Werk, das der Welt Du gabst,
In dieser Stunde wird es gesungen."

Da dringen die Stimmen des Volkes herein, die den Sieg künden: „Evviva Palestrina", die päpstlichen Sänger eilen herbei, der heilige Vater naht selbst, dem Fürsten der Musik zu huldigen und ihm Amt und Würde zurückzugeben. Auch Kardinal Borromeo tritt wieder auf den Meister zu, seine Verzeihung zu erbitten. In einer Szene voll tiefer Innigkeit begegnen sich Palestrina und Ighino, sein Sohn. Der fragt, ob der stille Vater sich denn nicht freue, sicher gebe der Papst ihm doch viel Gehalt, ihm, der jetzt der berühmteste von allen Meistern sei. Palestrina erwiderte ihm: „Doch, doch mein Kind, nur, sieh — bin nicht mehr jung, Ich freu' mich nicht so laut — so mehr im Innern." Und dann entläßt er den Buben auf die Straße, zu dem jubelnden Volke. Die letzten Strahlen der Abendsonne schwinden. Dann setzt er sich vor seine kleine Hausorgel: „Nun schmiede mich, den letzten Stein | An einem deiner tausend Ringe, Du Gott, — und ich will guter Dinge | Und friedvoll sein." Das ist das Ende der Legende.

Nicht nach Glanz und Ehren geizt der Künstler, der seine göttliche Sendung erfüllt. Das Höchste findet er in seiner Einsamkeit, die ihm innere Stimmen glückspendend beleben. Das ist seiner Weisheit letzter Schluß: nicht sich das Leben zu erobern, sondern abseits vom Leben zu schaffen.

Ein Selbstbekenntnis Palestrinas, ein Selbstbekenntnis auch Pfitzners, ist dies Ideendrama, das überall da organische Geschlossenheit zeigt, wo der schaffende Meister den Mittelpunkt bildet. Und dies Ideendrama ist im gewissen Sinne auch zeitlos; was Pfitzner gibt, ist das Künstlerschicksal an sich. Deshalb vereinigt sich auch für den Hörer Vergangenheit und Gegenwart in ihm leicht und rasch, wie sich das Spiel selbst aus Mystik und Selbstbekenntnis, d. h. pessimistischer Weltanschauung und Idealismus, lückenlos zusammenfügt. Was in der Legende aus innerem Schauen und Erleben gestaltet ist, zeigt ebensosehr Vollendung wie Schönheit, was jenseits dieser Grenze liegt, ist, mag es an sich, als Gedanke auch möglicherweise aus innerer Nötigung entstanden sein, mißglückt. Das ist der zweite Akt. Ihn bestimmt die Welt als Wille, die anderen Akte das intellektuelle Leben im Sinne Schopenhauers, die „ätherische Zugabe" zu dem weltlichen Treiben, die über ihm schwebt.

25 Jahre sind seit dem Erscheinen von Pfitzners erster Oper „Der arme Heinrich" vergangen, 1901 sah Elberfeld „Die Rose vom Liebesgarten" bei der Uraufführung des Werkes. War jene Oper als die eines 22-Jährigen eine geradezu erstaunliche Tat, so wurden nach der zweiten Stimmen laut, die Pfitzner als den einzigen wahrhaft schöpferischen Meister aus Wagners Nachwuchs bezeichneten. Das war wie alles Schlagwortwesen übertrieben und wurde mit Recht zurückgewiesen. Allein alle Beurteiler waren sich bewußt, daß Pfitzner einer der deutschen Tondichter war, die Bedeutendes und Eigenes zu sagen hatten, ein aufrechter deutscher Künstler, von dem noch vieles zu erwarten war. Aber, so viel an Vollwertigem er uns in der nächsten Folgezeit als Liedmeister und Kammerkomponist auch gab, als Schaffender auf dramatischem Gebiete verstummte er. Nur als theoretischer Schriftsteller griff er in den Entwicklungsgang des Dramas ein und bot eine Reihe von ernst erfaßten und tief durchdachten Problemen, in deren Mitte das des musikdramatischen Schöpfungsprozesses stand. Mit seinen Anschauungen blieb Pfitzner keineswegs allein. Doch auch die Zahl der anders Denkenden war groß, und so mag das Verlangen in ihm wach geworden sein, zu diesen und zugleich zu der Welt, die dem Schaffen des Künstlers an sich fremd gegenüber steht oder es als Mittel zu den Zwecken bewertet, die sie verfolgt, von seiner Kanzel herab zu sprechen, von der Bühne. Daß „Palestrina" aus Pfitzners innerstem Erleben heraus geschaffen wurde, ist jedem klar geworden, der in das Werk eingedrungen ist. Der Kerngedanke und sein Schopenhauerscher Pessimismus enthüllen es in unzweideutiger Weise.

Hat Pfitzner, der Musiker, die Erwartungen erfüllt, die wir, seine ehrlichen Verehrer und Bewunderer, nicht seine blinden Vergötterer und jauchzenden Korybanten, von ihm erwarteten? Ja und nein. Pfitzner hat uns in seiner Legende wahrhaft Herrliches gegeben, ist in seinem Bestreben, die absolute Musik dem Drama zu verschmelzen, fortgeschritten, hat jedoch sein zweites Bühnenwerk und die leuchtende Melodienfülle seiner Musik nicht zu überbieten, ja, nur gelegentlich zu erreichen vermocht.

Zwei Welten hatte er musikalisch zu beleben, die Welt als selbstherrlichen Willen, die äußere Gewalten bestimmen, und die Welt als Vorstellung eines einsamen, nur in seinen schöpferischen Taten glücklichen Künstlers. Beide Welten finden am Schlusse der Legende eine gewisse Versöhnung: nicht als ob der Künstler jene anzuerkennen vermöchte. Unbekümmert um sie geht er seinen Weg. Und auch die Welt der politischen und hierarchischen Mächte, mag der oder jener ihrer Vertreter sich auch vor dem Genius beugen, ehrt den Meister letzten Endes doch nur deshalb, weil er mit seiner Kunst ihren Sonderzwecken sich dienstbar gemacht hat.

Für den legendären Teil seines Werkes schuf sich Pfitzner einen besonderen Stil, der seine Eigenart in wesentlichen Zügen der Tonalität von Palestrinas Zeit, den Kirchentönen, verdankt. Da ihnen die strenge Gebundenheit unserer tonalen Anschauungen abgeht (steter Wechsel der Halbtonschritte) und ihre Harmonisation nichts von der selbstverständlichen Bestimmtheit unserer harmonischen Vorstellungskreise besitzt, so waren sie von vorneherein trefflich geeignet, das zeitlose Wesen des Genius, die Weite und Unbegrenztheit seiner Welt darzustellen. Aber eine Gefahr lag nahe, die insbesondere auch die bedenken mögen, welche einem Zurückgreifen auf die tonale Archaistik das Wort reden, um mit ihr die hypermodernen futuristischen Bestrebungen weiterer Tonteilungen als wir sie bis jetzt besitzen, zu bekämpfen: was als Ausdrucksmittel für besondere Absichten und gelegentlich verwendet, eine tiefgehende Wirkung auszulösen vermag, wirkt, zum wenn auch nicht unbedingten Prinzipe erhoben, auf die Dauer ermüdend. Es gibt Stellen in der Partitur des ersten Aktes des „Palestrina", die von geradezu asketischer Strenge und Herbheit sind und uns als anempfundenes Erzeugnis der Gegenwartskunst innerlich nichts geben. Der Hörer fühlt diesen Mangel um so mehr, als Pfitzner auch da, wo er den ersten Gegensatz zu Palestrinas Welt darstellt, in der Schilderung Sillas, eines Schülers des Meisters, der einen Gesang

der damaligen Florentiner Neuerer im monodischen Stile singt, über ein gewisses Historisieren keineswegs hinaus kommt: uns Heutigen ist aber, ästhetisch betrachtet, jene Monodie nichts mehr als ein stammelnder und fast seelenloser Versuch kunstkritischer Geister, Dilettanten und Musiker, neue Bahnen des Ausdruckes zu gewinnen. Ganz abgesehen davon, daß uns ein gesungener Abschnitt aus der Musikgeschichte schon an sich ebenso wenig in den Sinn will wie die in Musik gesetzte Ausschußsitzung eines Konziles. Schlimmer freilich als gesungene Gegensätze von Kunstanschauungen sind gesungene große Weltanschauungsstreitfragen.

In die mystisch-asketische Klangwelt, die jede Sinnfälligkeit des Ausdrucks und Kolorits nach Möglichkeit zu meiden strebt, dringen Stellen ein, die vom lebendigen Atem der Menschenbrust geschwellt sind, herzwarme Töne. Das ist z. B. da der Fall, wo wie ein stilles heiliges Leuchten die Erinnerung an sein totes Weib in Palestrina wach wird, wo Vater und Sohn sich begegnen. Aber solcher Züge sind nicht eben viele, wie denn überhaupt das reine und allgemein Menschliche hier auf ein Mindestmaß beschränkt wird. Das geht auch schon daraus hervor, daß (abgesehen von Lucretias Schatten und den beiden Knaben, die für Frauenstimmen geschrieben sind) Frauen in dem Spiele keinen Platz haben. Dies wieder bedingt den völlig unsinnlichen Ton des Werkes im engeren Sinne des Wortes. Aber auch im weiteren Wortsinne fehlt der Partitur sinnfälliger Ausdruck. Das ergibt sich, wenn wir den verunglückten zweiten Akt des Werkes prüfen. Zwar fehlt es dem in stürmischer Chromatik dahinbrausenden Vorspiele — es findet auch weiterhin noch Verwendung —, das die hierarchische Welt und die ihre Bestrebungen kennzeichnenden Gegensätze — so gut wie derlei geht — oder doch wenigstens ihren Unfrieden, ihre innere Zerrissenheit zu schildern sucht, nicht an Wucht und schneidender Schärfe, nicht an rhythmischer Bewegtheit. Wohl aber an jener zwingenden Eindeutigkeit der Ausdruckskraft, die uns etwas anderes an der Stelle des Vorhandenen zu denken als eine Unmöglichkeit erscheinen läßt. Und ganz dasselbe empfinde ich bei der sich daran anschließenden, gewissermaßen zeremoniell abgemessenen Musik, die den zweiten Akt eröffnet (Szene zwischen Ercole und Novagerio) und begleitet. Einzelnes hebt sich dann zum Teil leuchtend heraus, das stolze Rom-Thema, das die Erwähnung Trients begleitende, die kräftige, männliche Weise, die auf den Kaiser Ferdinand zu deuten ist. Hört man das Werk zum ersten Male, so denkt man bei der Musik des zweiten Aktes, es handele sich in ihr wesentlich um illustrierende Tonvorgänge. Aber das ist doch nicht das Ausschlaggebende. Zwar ist die Illustrierung und Untermalung (selten nur von kleinlichen Einzelheiten) da: im ganzen ist es aber, als ob Pfitzner zu einem absoluten, ganz und gar undramatisch gedachten Musizieren Worte und Weisen hinzugesetzt habe. Das ist ja sein Bestreben, reformatorisch zu wirken: auf seine Art von Wagners dämonischem Wesen abzurücken, der Melodie als einer breit ausladenden, weit geschwungenen Tonkette, der absoluten Musik im Worttondrama wieder Geltung zu verschaffen. So freudig dies Bestreben an sich zu begrüßen ist, daß es Pfitzner gerade hier nicht gelungen ist, die vielen Kardinalsgestalten musikalisch individuell von einander abzuheben, aus der durch den Stoff gegebenen Ueberfülle der verschiedenen Charaktere ein innerlich bewegtes Bild zu schaffen, ist im höchsten Maße zu bedauern. Einheitlich, ja, das ist dieser zweite Akt wohl insofern, als die musikalische Höhenlinie auf weite Strecken dieselbe bleibt. Auch das bedeutet aber Ermüdung für den Hörer. Und nicht minder ein anderer Umstand, daß es an Ruhepunkten nur wenige und nur verschwindend kurze gibt. Es ist ein ununterbrochenes Darauflosmusizieren auch ohne Ausblicke. Es ist geradezu, als ob Pfitzner vieles hätte vermeiden wollen, was zur Oase in der chaotisch turbulenten Wüste dieser Sitzung des Kardinalskollegiums hätte werden können. Gewiß, da sind die oben kurz angeführten Themen, aber sie kommen, gehen und verhallen rasch und ohne nachhaltig zu wirken. Da sind aber auch Worte, die seine Musik gar nicht beachtet. Der „schöne Tag" klingt in der Musik z. B. nicht wieder, und wenn Borromeo die Stadt Trient preist, so klingt das nüchtern und fast geschäftsmäßig ohne seelische Beteiligung. Wer das Gespräch zwischen Borromeo und Novagerio prüft, wird manches Geistreiche finden, aber auch merken, daß der dabei getrunkene Wein und die verzehrten Früchte keinerlei anregende Wirkung auf die beiden ausüben und daß die Charaktere musikalisch nicht eben plastisch erscheinen. Wenn Novagerio den frommen Wunsch äußert, wie der rote Wein möge das Blut der Ketzer fließen, so gluckst eine Sologeige zwar chromatisch abwärts, allein das gibt allenfalls das äußerliche Bild des Fließens oder Schlürfens, macht aber die stark negative Liebenswürdigkeit des Kardinals nicht eben offenbar. Nun, vielleicht will hier wenigstens die Musik das Dekorum der hohen Kirchenfürsten wahren. Allein das gäbe immerhin einen Widerspruch zu den Worten.

Um noch einige weitere Stileigentümlichkeiten und anderes herauszuheben, sei bemerkt, daß der legendäre, archaisierende Ton häufige Vorhaltsverbindungen, Quartgänge und Ganzschlüsse verwendet, daß Pfitzner gleich im Anfange des Werkes (im Vorspiel) auf den sonderbaren Einfall gekommen ist, rhythmisch zerlegte und auch ganz munter aufwärts rollende offene Quintgänge zu verwenden. Der tiefere Sinn der Sache ist mir trotz allen heißen Bemühens nicht aufgegangen.

Auch Zitate kennt die Partitur. Eines aus dem „Armen Heinrich", eines aus dem Luther-Liede, vor allem aber Zitate aus der „Missa Papae Marcelli". Ihnen verdanken wir den ersten, schon oben erwähnten, strahlenden Höhepunkt der Partitur, jene Stelle des Werkes, die zu dem Schönsten und Ergreifendsten gehört, was ich kenne. Prüft man den Aufbau des Aktes von der Stelle ab, da Palestrina die Geister seiner großen Vorgänger erscheinen (eine Szene, die, an sich wohl höchst fesselnd, doch durch Kürzung gewinnen würde), so wird man den Aufbau rückhaltlos bewundern lernen. Hier ist ein unausgesetztes äußeres und inneres Wachsen. Die Musik sinkt zunächst geradezu in asketische Starrheit und spricht wie in Klängen aus einer anderen Welt zu uns; Palestrinas Teilnahme wird rege, wie von leisen Flügeln unirdischer Liebe getragen, dringt Lucretias Gesang auf den Meister ein, dem sich die Brust in Schaffensfreudigkeit hebt: da setzen die Engel ihr „Kyrie" ein, das Palestrinas Hand niederschreibt. Armes Wort, dem es nicht gegeben ist, auch nur eine blasse Vorstellung von der Wunderkraft dieser Töne zu bieten! Rein technisch betrachtet, ist die Verbindung von Palestrinas Vokalstil mit dem Orchester Pfitzner so vortrefflich gelungen, daß von einer Zerstörung der Wirkung der Messen-Fragmente nicht ernstlich die Rede sein kann, da Pfitzner sich in der orchestralen Umkleidung im wesentlichen stilistisch an das Original hielt und ihm auch die wenigen Weiterbildungen in der Instrumentalmusik dieses Abschnittes seines Werkes entnahm. So ist aus der alten Messe, dem objektiven Kirchenmusikstile, dem hinzugefügten Orchester und dem Empfindungsgehalte, der Palestrinas Worte durchzittert, eine Verbindung geschaffen worden, der man Einheitlichkeit im höchsten Sinne nun und nimmer wird absprechen können. Von tiefster Innerlichkeit eingegeben ist ferner die Anrede des Papstes an Palestrina im dritten Akte, wundervoll in ihrer ergreifenden Lebenswahrheit und Innigkeit die Wechselrede zwischen Vater und Sohn, von überwältigender Größe der Ausklang, da Palestrina sich zu dem Gotte in seiner Brust an die Orgel setzt.

Es ist fast überflüssig, zu erwähnen, daß auch diese Schöpfung Pfitzners jene oft gerühmte besondere Polyphonie zeigt, der wir immer wieder mit Bewunderung gegenüber treten, eine Polyphonie, die wohl Rücksichtslosigkeit aber auch hohe Schönheit der Stimmführung kennt, die stets sachlich ist und doch auch niemals tiefen Empfindungsgehalt entbehren läßt.

Ist es für den die Legende ruhigen und unvoreingenommenen Sinnes Prüfenden auch nötig, da und dort Bedenken zu äußern, so bleibt doch vieles an dem Werke aufs höchste zu preisen. Räumt Pfitzner selbst ihm die Bedeutung seines Lebenswerkes ein, so vermag ich an meinem bescheidenen Teile dies Wort nur insoweit anzuerkennen, als mit ihm das Selbstbekenntnis des Künstlers und sein Gedankenkern berührt wird. Als Musikschöpfung steht mir die romantische „Rose vom Liebesgarten" höher. Das freilich wird Pfitzner selbst höchst gleichgültig sein und von seinen eingeschworenen Gefolgsleuten bestritten werden. Die Zeit wird auch da richten.

Richten .... Da fällt mir gerade noch dies ein: Pfitzner, der sich selbst wie sein Palestrina nie um die Zeit und ihre Gunst bemüht hat, der billigen Theatereffekten stets aus dem Wege gegangen ist und deshalb immer höchste Anerkennung gefunden hat, Pfitzner, der uns in dieser seiner Musiklegende ein Ideen-Drama geschenkt hat, das an die Aufnahmefähigkeit des Publikums keine geringen Anforderungen stellt, auch wenn dies Publikum sich aus gebildeten und klugen Köpfen zusammensetzt, Pfitzner hat mit seinem „Palestrina" eine glänzende Aufnahme in München gefunden. Ist da seine pessimistische Auffassung des Verhältnisses von Künstler und Welt ganz berechtigt, wie er sie nach Schopenhauer vertritt und in einem Zitate seiner Schöpfung voraufgestellt hat? Und auch die andere Frage taucht auf: vollzieht sich der Schöpfungsakt in der metaphysisch-esoterischen, also ganz und gar unbewußten innerlichen Weise, wie sie Pfitzner in wahrhaft genialer Weise hat in die sinnliche Erscheinung treten lassen? Vollzieht er sich immer und unter Umständen so? Entsteht mit der Keimzelle des Gedankens, der Konzeption, dem Einfalle, wie Pfitzner nach Goethe sagt, das ganze Werk, das es werden muß, wie es später erscheint? Nicht ohne Grund habe ich diese hier nicht zu beantwortenden Fragen an den Schluß dieser Ausführungen gestellt. Kunst- und Weltanschauungsfragen, abstrakte Ideen — sie beschäftigen uns nach dem Anhören der Legende vielleicht mehr als die Musik Pfitzners, die uns nur an verhältnismäßig wenigen Stellen zu innerem Mitleben zwingt. Und das, meine ich, ist für ein Bühnenspiel, und selbst wenn es ein solches

ist, in dem von vorneherein das äußere Geschehen hinter das innere dramatische Leben zurücktritt, immer mit einer gewissen Gefahr verbunden. Die Idee, die Weltanschauung überwiegt, das Spiel aber verliert.

So wird „Palestrina" niemals ein Werk sein, das hoffen darf, im Alltagsbetriebe der Bühne eine dauernde Stelle zu finden. Pfitzner selbst wird das auch kaum erwarten. Wie aber immer das Urteil über die Legende im einzelnen ausfallen möge: vielen Tausenden wird sie ein Werk bleiben, das zu hoher Verehrung des Meisters zwingt, der sie geschaffen hat. Und auch die Nachwelt wird noch dem deutschen Künstler Dank wissen, daß er sich in einer Zeit, die im Materialismus zu ersticken drohte, Palestrina zum Helden erkor, ihn, der sich nur dem Gotte in seiner Brust in Demut beugte und unbekümmert um die Gunst der Großen dieser Welt und dem Rufe der Menge nicht folgend seinen Weg bis zu Ende ging. Persönlichkeit — jenes höchste Glück der Erdenkinder, — in Pfitzners Werk haben wir sie wieder erlebt. Trotz allem und allem. Und das sei ihm gedankt.

* * *

Der Uraufführung des „Palestrina" schloß sich eine Pfitzner-Woche an, die an vier Abenden eine Uebersicht über des Meisters Schaffen bot. Daß München nicht einem Zufalle diese Wahl verdankte, begreift sich leicht, ist es doch seit Jahren Vorort für die Verbreitung von Pfitzners Kunst.

Wir hörten unter Pfitzner selbst seine Erstlingsoper, den „Armen Heinrich", unter *Br. Walter* den „Palestrina" und „Die Rose vom Liebesgarten" und an den beiden Konzerttagen mit leider nicht durchaus ihren Aufgaben völlig gewachsenen Kräften des Hoftheaters — Bühnensänger taugen nicht immer in den Konzertsaal — Lieder und eine Auswahl aus den Kammermusikwerken. Hier soll keine „Kritik" der Einzelleistungen gegeben, soll auch nichts über die z. T. verfehlte Bühneneinrichtung des „Palestrina" gesagt werden. Ich möchte nur noch einige kurze allgemeine Bemerkungen machen. Pfitzner scheint mir den Höhepunkt seines Schaffens in der „Rose" erreicht zu haben. Sein Weiterschreiten auf dem von ihm eingeschlagenen Wege, dramatisches und absolut musikalisches Innenleben zu verschmelzen hat meines Erachtens kein Resultat gezeitigt, das dem *Drama* von Vorteil gewesen wäre. — Das Ideendrama an sich wird schwerlich eine Bereicherung für unsere Opernbühne bedeuten, wenn es nicht gelingt, ihm in bunt bewegten und allgemein menschlich fesselnden Handlungen der Gegenspieler einen bühnenwirksam gestalteten Rahmen zu geben. — Pfitzner ist ein d e u t s c h e r Künstler. Das zeigte sich wieder vornehmlich in der „Rose" und ihrem wahrhaft inbrünstigen Naturgefühl, ihrem von stärkstem Kunstwillen durchglühten Idealismus, ihrem tiefen seelischen Leben, der Energie ihrer Rhythmik in den Wald- und Koboldszenen. Deutsch ist Pfitzners Pathos, deutsch sein Glaube an das Kunstwerk und seine Sendung, deutsch sein Pessimismus. Wird es Ehrenpflicht der großen Bühnen sein, „Palestrina" als Feiertagswerk zu geben (die bereits versuchten Parallelen zu „Parsifal" sind durchaus abzulehnen), so hat die deutsche Bühne auch die Pflicht, den „Armen Heinrich" und „Die Rose" mehr als bisher in sorgsam vorbereiteten Aufführungen dem deutschen Volke darzubieten. Das wird freilich wohl nicht eher geschehen, als bis die Bühne sich einmal über die Grundbegriffe der deutschen Kunst klar geworden sein und die Fähigkeit erlangt haben wird, an ihre Leistungen während der letzten Jahre die kritische Sonde zu legen. — München war nicht der letzte Ort, der bisher für eine Kunst, die nur äußerlich den Namen einer deutschen führte, eintrat. Bedeutet die Pfitzner-Woche den Anfang der Umkehr? Ich weiß es nicht, glaube es auch nicht recht. Unsere Theaterverhältnisse sind so verfahren, so heillos dem Amerikanismus verfallen, daß von einer Theaterkultur trotz gelegentlichen guten Willens der Leitenden nicht die Rede sein kann. Die Schuld liegt weder an den Sängern, die so lange Heu zu machen suchen, solange die Sonne scheint, sie liegt nicht am Publikum, das genügend protestiert hat und weiter protestieren wird, die Schuld liegt am System, das unsere Bühnen knebelt und nur den Meistern, die irgendwo „oben" genehm sind, gestattet, mit ihren Werken zu ihrem Volke zu sprechen. Daß auch den deutschen Künstlern, die verbittert und fast hoffnungslos geworden ihrem Tage entgegenharren, Helfer, wie sie Pfitzner in München fand, erstehen mögen, ist der Wunsch, mit dem ich diese Zeilen schließe.



Das Dramatische in der Instrumentalmusik.

Von GUSTAV ERNEST (Berlin).

Fast scheint es einer Entschuldigung zu bedürfen, wenn ich eine Frage, die bereits zu zahllosen Erörterungen Anlaß gegeben, die vor allem auch der schöpferischste Denker auf musikalisch-ästhetischem Gebiet, Richard Wagner, aufs umfassendste behandelt hat, noch einmal zum Gegenstand einer eingehenden Untersuchung mache. Aber seit Wagner seine Betrachtungen über das Wesen, die Bedeutung und Zukunft der Instrumentalmusik und der symphonischen Form im besonderen, die von so einschneidendem Einfluß auf die Geschichte dieser Kunstgattung werden sollten, veröffentlichte, sind mehr als sechzig Jahre ins Land gegangen. Die Zeit, der parteiloseste aller Richter, hat sie nachgeprüft und hat vieles davon als unhaltbar im Lichte der Tatsachen befunden. Das ändert an dem unvergleichlich grandiosen Gesamtbilde des Wagnerschen Wirkens ebensowenig wie die Tatsache, daß die Wissenschaft über manche der Goetheschen Theorien hinweggegangen ist, an dem Bilde dieses Meisters. Aber es zwingt den, der die Frage von neuem anschneidet, auch Wagner mit in die Diskussion hineinzuziehen und ich selbst glaube, am sichersten ihren Kern bloßzulegen, wenn ich einige seiner bekanntesten und schwerwiegendsten Sätze zum Ausgangspunkte meiner Ausführungen nehme. In „Oper und Drama" spricht Wagner von Beethovens „Verlangen", mittels der absoluten Musik, d. h. der durch das erklärende Wort n i c h t unterstützten Instrumentalmusik, „einen ganz bestimmten, klar verständlichen, individuellen Inhalt auszusprechen", einem Verlangen, das bei ihm „zum verzehrend glühenden Lebenstriebe alles künstlerischen Gestaltens" wurde und bezeichnet das als den „urkräftigen Irrtum Beethovens". Freilich sei uns dadurch erst „das unerschöpfliche Vermögen der Musik erschlossen". Denn „durch sein unerschrocken kühnstes Bemühen, das künstlerisch Notwendige in einem künstlerisch Unmöglichen zu erreichen, ist uns die unbegrenzte Fähigkeit der Musik aufgewiesen zur Lösung jeder denkbaren Aufgabe, sobald sie eben nur das ganz und allein zu sein brauchte, was sie wirklich ist — Kunst des Ausdruckes".

Das Ausdrucksgebiet der Instrumentalmusik und seine Begrenzung könnte nicht erschöpfender bezeichnet werden, als Wagner es in der zweiten Hälfte dieses Satzes getan hat und man erkennt schon hieraus, daß wenn er später der Programmusik künstlerische Berechtigung zusprach, das nur unter starken Einschränkungen geschehen konnte. Wenn aber Wagner vermeinte, Beethoven habe die Aufgaben und Möglichkeiten der Instrumentalmusik je anders aufgefaßt, so will es mir scheinen, als befände er selbst sich hier in einem urkräftigen Irrtum. Hat Beethoven wirklich in seinen Werken einen bestimmten, klarverständlichen Inhalt aussprechen wollen, d. h. ist er mit einem vorher festgelegten Plane an sie herangegangen? Einige Bemerkungen von ihm könnten eine solche Vermutung erwecken, vor allem die, er beabsichtige einen Kommentar zu seinen Klaviersonaten zu schreiben. Wäre dieses Wort zu einem anderen als gerade Schindler gesprochen worden, so könnte ihm Bedeutung beigemessen werden. So aber dürfen wir wohl annehmen, daß es nur als Mittel gebraucht wurde, um den lästigen Frager, der überall gerne das Unbegreifliche zu greifbarster Verständlichkeit gebracht sehen wollte, loszuwerden. Die ungeheure Schwierigkeit schon, die es Beethoven bereitete, seine Gedanken in Worte zu fassen, kennzeichnet die Fragwürdigkeit der Erzählung. Wichtiger sind Aeußerungen wie die, er habe bei dem Largo seines ersten Streichquartetts die Szene im Grabgewölbe aus „Romeo und Julia" vor Augen gehabt und in seine e moll-Sonate Bezüge auf die Liebesgeschichte seines Freundes, des Grafen Lichnowsky, dem das Werk gewidmet ist, hineingeheimnist. Hinsichtlich der ersteren wäre es ja sehr wohl denkbar, daß Beethoven unter dem Eindrucke der Lektüre des Dramas den Satz geschrieben — es ist aber nichts darin, was darauf hindeutet, daß derselbe mehr als die schmerzlich düstere Grundstimmung wiedergibt. Und was die Sonate betrifft, so hat (von dem zweiten Satz „Konversation mit der Geliebten" ganz abzusehen) auch hier der Inhalt „Kampf zwischen dem Kopf und dem Herzen" einen so rein gefühlsmäßigen Ausdruck gefunden, daß wir uns diese eine Ausnahme, die die Regel bestätigt, schon gefallen lassen können. Und schließlich — was bedeuten diese kargen Bemerkungen, diese wenigen Werke, gegenüber der gewaltigen Summe des Beethovenschen Schaffens, gegenüber den zahllosen anderen Werken, bei denen nicht der geringste Anhalt dafür vorhanden ist, daß sie mit dem Vorsatze, einen bestimmten Inhalt darzustellen, geschrieben wurden. Denn nichts von allem, was zum Beweise solchen Vorsatzes angeführt wird, scheint mir stichhaltig zu sein. Zu häufig werden vor allem immer noch poetische Anregung und zufällige

Gefühlsähnlichkeit mit vorsätzlicher Darstellung einer Idee verwechselt. Von ersterem haben wir ein Beispiel schon kennen gelernt; ein weiteres erhalten wir in der Mitteilung Czernys, „Beethoven sei die Idee zum Adagio des Streichquartetts op. 59 Nr. 2 gekommen, als er einmal nachts lange den gestirnten Himmel betrachtete und an die Harmonie der Sphären dachte.“ Nichts weiter als eine zufällige, mehr im Namen ruhende Aehnlichkeit war es, die Beethoven auf Schindlers Bitte, ihm den Schlüssel zu den Sonaten in d moll und f moll zu geben, antworten ließ, er solle nur Shakespeares Sturm lesen. Wenn weiter Ries behauptet, Beethoven habe sich bei seinen Kompositionen oft bestimmte Gegenstände gedacht, so hätte er tatsächliche Belege dafür beibringen müssen, sollten seine Worte wirkliche Beweiskraft haben. Und wenn Czerny kategorisch erklärt, Beethoven sei zu seiner A dur-Symphonie durch die Ereignisse der Jahre 1813 und 14 angeregt worden, so hat er dabei nur das einfache Faktum übersehen, daß diese Symphonie schon 1812 komponiert wurde. Keiner war ja mehr davon durchdrungen, daß die Musik nichts anderes als „Kunst des Ausdruckes“ sei, keiner hat mehr aus tiefinnerstem Empfinden heraus geschaffen wie er. Wie hätte er da imstande sein können, sich bewußt auf einen bestimmten Empfindungsgehalt einzustellen! Wie entsteht denn ein Tonwerk? Hanslick hat in seinem, seinerzeit so viel besprochenen Buche „Vom Musikalisch-Schönen“ das Rätsel zu lösen geglaubt, indem er erklärte, nicht eine Empfindung, sondern ein Thema, das dem Komponisten einfällt, sei die Entstehungsursache eines Stückes. Aber Hanslick sagt uns nicht, weshalb dem Komponisten das eine Mal ein so- und das andere Mal ein andersgeartetes Thema einfällt, noch auch — und das ist das Entscheidende —, weshalb es gerade seine besondere Einkleidung und Ausgestaltung erfährt. Ein Thema, wie das erste der c moll-Symphonie, hätte in der verschiedensten Weise, ja sogar mit burlesker Wirkung verwandt werden können. Hat nun etwa Beethoven, nachdem ihm dasselbe eingefallen, überlegt, wie er es am besten verwerten könnte, oder sollte es ihm nicht vielmehr sofort in seiner wie aus Erz gegossenen Haltung aufgegangen sein, aus der sich dann alles Weitere als natürliche, notwendige Folge ergab? Die Antwort kann nicht zweifelhaft sein!

Nehmen wir nun also eine bestimmte Empfindung oder Stimmung als Anfang aller Dinge an, so kann es sehr wohl geschehen, daß sich der Komponist vollkommen der Entstehungsursache der ihn im schöpferischen Augenblicke beherrschenden Stimmung bewußt ist — so wenn Mendelssohn unmittelbar unter dem Eindrucke der weltfernen, sturmumbrausten Einsamkeit der Fingalshöhle auf den Hebriden das Thema niederschrieb, aus dem später die bekannte Ouvertüre sich entwickelte; so wenn Schumann nach der Lektüre der Rückertschen Makamen seine „Bilder aus dem Osten“ entwarf, wobei er sich in einem Vorworte ausdrücklich gegen die Annahme verwahrte, als habe er darin mehr als die durch das Buch in ihm wachgerufenen Stimmungen wiedergeben wollen. Also auch hier handelt es sich nicht um ein Wollen, sondern ein Müssen, auch hier ist es d i e M a c h t d e s E i n d r u c k e s, die unbewußt den musikalischen Gedanken entstehen läßt und nicht der Wunsch, diesen Eindruck in Musik umzusetzen. Auch ein Stück, wie der erste Satz der Pastoralsymphonie, obwohl er sich zur Programmusik, von der wir später sprechen werden, bekennt, gehört hierher. Auch in ihm ist nirgends die Absicht erkennbar, ländliche Szenen zu malen. Im Gegenteil — mit keuscher Zurückhaltung ist alles vermieden, was irgend äußerlich wirken könnte. Was ist es nun, was beispielsweise dem ersten Satze so unverkennbar den Charakter des Pastoralen gibt? Nichts, als die naive Ursprünglichkeit der Empfindung, die darin atmet, denn diese Empfindung trägt genau dieselben Merkmale, wie das, was sie hervorrief: das Landleben selbst. Wir wissen, wie heiß Beethoven dasselbe liebte, mit wie starken Banden es ihn immer von neuem zu sich zog. Nach dem Hasten und Jagen, dem ewigen Wechsel der Bilder und Eindrücke, den Erregungen und Kämpfen seines Lebens im Getriebe Wiens, umwebten ihn die Ruhe, die Gleichförmigkeit, die Leidenschaftslosigkeit des Landlebens wie mit weichen Fäden und senkten sich schließlich auch in sein Herz. Seine ganze Stimmung wurde eine pastorale und so mußte auch die Musik, die ihr entsprang, es werden. — Auch bei der heroischen Symphonie kann, obwohl Beethoven sie seinen eigenen Worten gemäß „auf“ Napoleon Bonaparte komponiert hat, von einem bewußten Umsetzen des Napoleon-Gedankens in Musik, oder gar von einer Darstellung von mit Napoleon zusammenhängenden Szenen keine Rede sein; alle Versuche einer dahingehenden Erklärung scheinen mir töricht. Welches sind dann aber die Beziehungen des Werkes zu dem Manne, dessen Namen es tragen sollte? Beethoven folgte dem allgemeinen Zuge der Zeit, wenn er in Napoleon den Messias sah, der gekommen, den Nationen die innere Freiheit zu bringen, den unterdrückten Massen das Joch der Knechtung durch eine bevorzugte Klasse abzunehmen und endlich die Völker alle in einem großen Bruderbunde zusammenzuschließen und der Menschheit so den Traum vom ewigen Frieden zu verwirklichen. Aus solchen Gefühlen der Erhebung, der begeisterten Bewunderung entstand der erste Satz, die grandioseste Heldenapotheose, welche die Kunst kennt. Aber noch war das Ungeheure, was sich in und seit den Tagen der Revolution ereignet, zu frisch in allen Herzen, man konnte Napoleons nicht gedenken, ohne sich der Ströme Blutes, der Ströme von Tränen, die geflossen, zu erinnern — und so entsteht der Trauermarsch, eine erschütternde Klage um die Opfer, die fallen mußten, damit der Welt die Freiheit und der Frieden zurückgegeben würden. Und Bilder dieses Friedens tauchen nun verheißend vor des Meisters Augen auf und gestalten sich zu dem Finale. Wie dieses das Werk, so hoffte er, daß der beglückende, freiheitatmende Frieden, von dem es erzählt, des Helden Laufbahn krönen werde. So, aus den Stimmungen, die der Zauber des Gedankens „Napoleon“ in ihm erzeugte, entstand das Werk und so wird es auch verständlich, daß er auf die Kunde, Napoleon habe sich die Kaiserkrone aufs Haupt gesetzt, voll Ingrimm das Titelblatt mit der Widmung durchriß. Was hatte das Werk jetzt noch mit Napoleon zu tun? Was er gefühlt, als er es schrieb, hatte sich ja als Täuschung, als Lüge erwiesen, der Befreier war zum Despoten geworden!

Haben wir es hier, wie gesagt, mit Fällen zu tun, wo der Künstler sich der Entstehungsursachen der besonderen Empfindungen voll bewußt ist, so sind doch die, wo das nicht der Fall ist, ungleich häufiger. Vor diesem Unbewußten des künstlerischen Schaffens haben auch unsere größten schöpferischen Genies wie vor einem unergründlichen Geheimnis gestanden. Goethe vor allen hat sich oft mit Staunen gefragt, was es wohl gewesen sein mochte, was ihn ein bestimmtes Gedicht in einem bestimmten Augenblicke schreiben ließ? In den Annalen beispielsweise lesen wir einmal: „Ein wundersamer Zustand bei hehrem Mondenschein brachte mir das Lied ‚Um Mitternacht‚, welches mir desto lieber und werther ist, da ich nicht sagen kann, woher es kam und wohin es wollte.“ In seiner Vorschule der Aesthetik sagt Jean Paul, das Genie sei in mehr als einem Sinne ein Nachtwandler, und in fast wörtlicher Uebereinstimmung damit heißt es in Hebbels Tagebüchern: „Die Stimmung des Dichters hat viel vom Nachtwandeln“, und an anderer Stelle: „Die Lebensprozesse haben nichts mit dem Bewußtsein zu tun und die künstlerische Zeugung ist der höchste von allen.“

Daß das auf den Musiker, dessen Natur gewöhnlich eine sensitivere, dessen Kunst eine unsubstantiellere als die des Dichters ist, in noch höherem Maße zutrifft, ist selbstverständlich. Aber im Grunde handelt es sich für uns ja nicht darum, ob dem Komponisten die Empfindungsquelle bewußt ist, sondern darum, ob er an sein Werk mit dem Vorsatz — wir sprechen, ich wiederhole es, hier nur von der absoluten Musik —, ihm einen vorherbestimmten Charakter zu geben, herantritt, und ich glaube, gezeigt zu haben, daß das jedenfalls bei dem auf diesem Gebiete unbestritten Größten aller Meister nicht der Fall war und daß, was den Charakter und Inhalt seiner Werke bestimmte, nichts als die Kraft der Empfindung oder Stimmung war, aus der unbewußt der erste Schaffensimpuls entsprang.

Nun wird man mir aber einwerfen, die Komposition eines größeren Werkes, ja eines einzigen größeren Satzes erstrecke sich über eine längere Zeit, innerhalb deren die Stimmung des Komponisten wechselt, so daß sein Werk nun etwas Sprunghaftes, Uneinheitliches bekommen müsse. Darauf möchte ich erwidern, daß hier alles auf die Stärke der Stimmung, aus der der erste Schaffensimpuls entsprang, ankommt und in noch höherem Maße auf die Fähigkeit des Komponisten, diese Stimmung mit Hilfe der Musik, in der er ihr zuerst Ausdruck gegeben, immer von neuem in sich wachzurufen. Daß dabei Naturell und Lebensumstände bedeutsam mitspielen, bedarf keiner Frage. Ein Beispiel mag das erläutern: Die letzten fünfzig Jahre haben wenige Komponisten hervorgebracht, die sich an Ursprünglichkeit der Erfindung mit Anton Rubinstein messen können. Eine große Zahl seiner Werke, besonders für Kammermusik, setzt mit überraschend eindringlichen Themen ein — man fühlt, daß hier ein sehr kräftiger Impuls tätig gewesen sein muß. Aber mit der Erfindung der Themen ist derselbe meistens erschöpft, der Komponist vermag jene Anfangsstimmung nicht wieder in sich zu erzeugen und verfällt nun in leere, nichtssagende Phrasen, die dem Satz künstlerische Einheitlichkeit und damit jeden höheren künstlerischen Wert nehmen. Wer da weiß, wie Rubinstein seine Tätigkeit auf tausenderlei Weise zersplitterte, wie er zugleich als Direktor des Konservatoriums und Dirigent der Philharmonischen Konzerte in Petersburg wirkte, wie er durch höfische und sonstige gesellschaftliche Pflichten in Anspruch genommen und durch weitausgedehnte Kunstreisen beständig aus der zu gedeihlichem Schaffen notwendigen Ruhe herausgerissen wurde, den wird das kaum wundernehmen.

Je mehr nun aber im Gegensatz dazu der Komponist nach innen lebt, je seltener er aus dem gleichmäßigen Schritt des

Daseins herausgerissen wird, um so häufiger werden die gleichen Stimmungen wiederkehren und vor allem — um so eher wird der Stimmungsgehalt des schon vorhandenen Teiles des Werkes imstande sein, ihn in jene erste Stimmung zurückzuversetzen. Dabei ist klar, daß die Grundstimmung sich auf die mannigfachste Art äußern kann: eine düstere als Trauer, Resignation, verzweifeltes Aufwallen usf., eine heitere als Zärtlichkeit, Neckerei, überschäumende Ausgelassenheit, und indem diese verschiedenen Erscheinungsformen in derselben Komposition nebeneinanderstehen, werden sie in ihrer inneren Zusammengehörigkeit die Grundstimmung erst zu intensivster und erschöpfendster Wirkung bringen.

Wie sollen wir uns aber nun zu einem Werke stellen, in dessen einzelnen Teilen sich eine unverkennbare Fortentwicklung der Stimmung zeigt, so daß es vielleicht in einer der ursprünglichen gerade entgegengesetzten endet? Hier scheint das Wort Wagners von dem Verlangen des Komponisten einen bestimmten Inhalt auszusprechen, am ersten zuzutreffen und das Werk, das er bei seinen Ausführungen besonders im Sinne hatte, Beethovens c moll-Symphonie, einen starken Beleg dafür zu erbringen. Wer sich aber mit der Geschichte dieses Werkes beschäftigt hat, der weiß, daß seine Anfänge in das Jahr 1804 fallen, daß Beethoven die Arbeit daran unterbrach und sie erst, nachdem er inzwischen die B dur-Symphonie komponiert, wieder aufnahm und 1808 zu Ende führte. Wäre er mit einem bestimmten Plan, einer vorher festgelegten Absicht von vornherein an die Arbeit gegangen, können wir daran zweifeln, daß er das Ganze sofort zum Abschluß geführt hätte? Gerade die c moll - Symphonie, wenn irgendeines seiner Werke, beweist in ihrem Fortgange, daß Beethoven nicht seine Stimmungen einem Plane, sondern den Plan den aus psychologischen Zusammenhängen sich entwickelnden Stimmungen anpaßte, daß er in seinem Schaffen **nicht** von dem „Verlangen einen bestimmten Inhalt", sondern einzig von dem Drange, sich selbst auszusprechen, geleitet wurde. (Schluß folgt.)

Teresa Carreño †.



Ueber Rotterdam kommt die schmerzliche Meldung, daß die Fürstin unter den Klavierspielerinnen *Maria Teresa Carreño* dahingegangen ist. Selbst an der Schwelle des Greisenalters hatte sie von ihrer Kraft nichts eingebüßt. Einige Tage nach ihrem letzten New Yorker Konzert ist diese geniale Frau und wundervolle Künstlerin plötzlich gestorben und viele werden ihrer in Trauer und Dankbarkeit gedenken, denen sie auf ihren vielen Wander- und Triumphfahrten festliche Stunden der Erholung und der Erhebung bescherte. Frau Carreño war eine künstlerische Erscheinung von scharf ausgesprochener Eigenart, aus welcher eben ihre Leistungen beurteilt werden mußten. „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen", diese Forderung erfüllte auch Frau Carreño in vollstem Maße. Ueberschäumendes Temperament, Feuer und Leidenschaft waren die Grundzüge ihres Spiels, vor denen andere sanftere Regungen der künstlerischen Psyche verblaßten oder mindestens zurücktraten. Ihr Vortrag war von außerordentlicher Energie im Verein mit perlender Geläufigkeit im Passagewerk und verfehlte deshalb auch nie ihre Wirkung. Ihre Kunst zeigte einen starken männlichen Einschlag, der in ihrem Wesen wurzelte; mit unnachahmlichem Ton und sicherer Eroberergeste bewältigte sie urkräftige Oktaven und das Feuerwerk Lisztscher Rhapsodien. Es war kein Wunder, daß Wetteifer und Nachahmung in der weiblichen Künstlerwelt Platz griffen, doch die allermeisten versagten oder verfielen dem Kraftmeiertum. Frau Carreño hatte das Glück, aus einer Vollblutnatur zu schöpfen, wie sie selten vorhanden. Bis sie zur Meisterin wurde, hatte sie mit einer Clara Schumann um die Palme zu ringen; als die junge Pianistin im Jahre 1889 zum ersten Male in Deutschland auftrat, galt noch Frau Schumann als die bedeutendste Pianistin. Diesen Rang hat die Verewigte ihr bald streitig gemacht; und doch scheint ein Vergleich zwischen beiden nicht am Platze. Immer war die Künstlerin in Frau Carreño an der Arbeit; sie wollte ihr Reich, das der Romantik eines Chopin und Schumann, vergrößern, wollte auch Beethoven, der dem weiblichen Geschlecht Hemmnisse bietet, sich gefügig machen; und sie tat es auf ihre Art. Die größten Konzertsäle waren für ihre reife Kunst wie geschaffen kraft der Resonanz ihres Spieles, die bis in die fernsten Ecken reichte.

Die Verewigte hatte eine ausgesprochene Liebe für Deutschland und deutsche Musik. „In Berlin fühle ich mich im Mittelpunkt der musikalischen Welt", waren ihre Worte, und die Berliner spendeten der Meisterin immerwährende Huldigungen. Sie war die Unsrige geworden und hatte im neuen Berliner Westen ihr Heim aufgeschlagen.

Die Hörerschaft zweier Welten und eine Schar von Schülerinnen haben dem Können der zu früh Verewigten gehuldigt; nun ist sie, 64 Jahre alt, heimberufen; ihr Leben war vom Glück besonders begünstigt und über zahlreiche Erfolge durfte sie sich freuen. Rubinstein nannte seine Lieblingsschülerin eine Adoptivtochter seiner Kunst.



Teresa Carreño †.
Verlag Herm. Leiser, Berlin-Wilm.

*

Teresa Carreño erblickte am 22. Dezember 1853 zu Carracas in Venezuela als Tochter des dortigen Finanzministers das Licht der Welt; schon mit acht Jahren trat sie in Konzerten in großen amerikanischen Städten auf als vielversprechendes Wunderkind. Ihre Lehrer waren der bekannte Pianist und Komponist Louis Gottschalk in New York und Georg Matthias in Paris. Als vierzehnjähriges Mädchen kam Teresa nach Europa, konzertierte aber nur in Paris und London, wo sie das größte Aufsehen erregte. Nach ihrer Rückkehr nach Amerika verheiratete sich die junge Künstlerin mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen *Emil Sauret*, mit dem sie über ganz Nordamerika Kunstreisen unternahm. In Berlin trat sie zum ersten Male am 18. Nov. 1889 in der Singakademie auf und errang einen so durchschlagenden Erfolg, daß sie ihren ständigen Wohnsitz hier aufschlug. Sie wurde von deutschen Konzertgesellschaften mit ehrenden Einladungen geradezu überschüttet. Später heiratete sie den italienischen Baritonisten *Tagliopietro*; den berühmten Beethoven-Interpreten *Eugen d'Albert* hatte sie als dritten Mann; eine vierte Ehe ging sie mit dem Bruder ihres zweiten Gatten ein.

Nicht nur als Meisterin des Klaviers betätigte sie sich, auch als Komponistin hatte sie sich einen guten Namen gemacht. Neben einer Serenade für Streichorchester und mehreren Klavierstücken schuf sie die Nationalhymne Venezuelas.

Ueberall, wo die Verewigte auftrat, konnte sie Ruhm und Lorbeeren einheimsen, als Lehrerin hatte sie hervorragende Eigenschaften; unzählige Schüler und Schülerinnen strömten ihr zu, um sich Belehrung zu holen. **A. W. J. Kahle.**

18. Tagung des schweizerischen Tonkünstlervereins in Basel.

Die Bezeichnung „Fest" wurde in Basel grundsätzlich vermieden. Daß die Zeiten nicht zum Festefeiern angetan sind, wissen wir längst, daß aber die Pflege der zeitgenössischen Tonkunst eine durchaus ernste Sache sei, beginnen wir zu fühlen. Es handelt sich um Tieferes als um Augenblickserfolge. Vergleiche ich mit dem Tiefstand eines um etliche Jahre zurückliegenden Tonkünstler-„Festes", so ergibt sich für die heurige „Tagung" eine wahre Fülle des Guten. Als gänzlich wertlos ist kaum etwas zu verwerfen. Fast aus jeder Note klingt die Erkenntnis, daß einzig und allein ernste Arbeit und strenge Selbst-

zucht zum Ziele führen. Wer so den Boden mitbearbeitet, hat nicht umsonst geschaffen, auch wenn ihm ein eigenes hohes Ziel zu erreichen versagt bleibt. Noch eines brachte uns die Tagung: den bewußten Zusammenklang von Deutsch und Welsch in schweizerischem Sinne. Wir möchten eins das andere nicht entbehren und doch nicht ineinander aufgehen, sondern Eigenart stolz setzen gegen Eigenart.

Eine „Ouvertüre pathétique" von *Joseph Lauber* (Genf) eröffnete das Orchesterkonzert. Sie dürfte unter dem Eindruck der blutigen Gegenwart entstanden sein. Leider schließen sich die Motive des Zorns, der Verzweiflung und Trauer nicht so recht zu einem einheitlichen Ganzen zusammen. Das „Spatenlied" für Bariton und Orchester von *Herm. von Glenck* (Stuttgart-Zürich) trifft mit allzu schwerem Ernst an den schlichten Grundgedanken des Brennertschen Gedichtes vorbei. „Mondlicht" und Scherzo, zweiter und dritter Satz einer „Serenade" für Orchester von *Richard Groß* (Zürich) überraschten. Wir kannten Groß bisher nur als Klavierlehrer. Das Scherzo ist äußerst anmutig; weniger weiß ich mit dem „Mondlicht" anzufangen. Auch fehlt in all dem Silberlicht ein wenig Schatten. *Othmar Schöcks* Singspiel „Erwin und Elmire" wurde an dieser Stelle schon besprochen. Von *Alexandre Denéréaz* (Lausanne) kamen „Scènes de la vie de cirque", Variations symphoniques pour Orchestre zur Aufführung. Hier haben wir es mit malender Musik zu tun und mit einem ganz geschickten Pinsel. Wenn dieser Töne-Pinsel nur beim Schildern bliebe und nicht plötzlich auf den Einfall käme, zu denken! Gewiß hat das Zirkusleben bei aller Buntheit einen tragischen Hintergrund; wenn aber im Augenblicke tollster Raserei das „Thema des kreisenden Lebens" erscheint, so kann es in der Beleuchtung des begleitenden Wortgedankens, „daß der Bürger sich glücklich auf die andere Seite dreht, während die wandernde Truppe ihr Zelt schon auf anderem Boden aufschlägt", unmöglich tragisch wirken! Die Uraufführung der „Schweizerischen Symphonie", der Siebenten von *Hans Huber*, löste dankbarste Begeisterung aus für den gewissenhaft schaffenden Meister, der so vielen ein Vorbild treuer Pflichterfüllung in Kunstdingen geworden ist. Dem großangelegten Werk nach einmaligem Anhören, am Schluß eines überlangen Konzerts gerecht zu werden, ist unmöglich. Am reizvollsten wirkte der „Ländliche Hochzeitszug" mit seinem kunstvoll verwendeten Motiv aus dem Weggiserlied. Immerhin gibt es zu denken, daß unsere zeitgenössische Musik, auch wenn sie volkstümliche Weisen verwendet, dadurch nicht eigentlich „bodenständiger" wird. Das Volkstümliche wird aufgesogen und dann zeigt sich's erst recht, wie weit wir uns vom Urgrund des unmittelbar Wahren entfernt haben.

Die Morgenmusik am Sonntag brachte zwei Kammermusikwerke und eine große Anzahl Lieder. Schreibt denn niemand mehr ein aufrechtes Klavierstück? Woran liegt das? An der Klangarmut des Flügels etwa, den nur ein reicher Schöpfer von eigenartigem Stil zu beflügeln vermag? Eine Sonate für Violine und Klavier von *Albert Meyer* (St. Gallen) bringt einen feinen ersten Satz von geschlossener lyrischer Stimmung. Doch scheint mir in ihm alles gesagt zu sein. Was nachfolgt, ist, an ihm gemessen, bedeutungslos. *Alphonse Brun* und *Willy Rehberg* waren die hervorragenden Ausführenden. Von *Reinhold Laquai* (Zürich), dem Dreiundzwanzigjährigen, kam ein Streichtrio zur Aufführung (Ausführende die bewährten Züricher Künstler: *W. de Boer, P. Essek, F. Reitz*). Für Laquais Begabung spricht hauptsächlich der letzte Satz, in welchem Manches Aufhorchen macht. Der langsame Satz leidet an einer gewissen nervösen Unruhe: seelisches Haarspalten allein befreit noch nicht! *Marie Louise Debogis*, die unvergleichliche Genfer Sängerin, und *Maria Philippi* wetteiferten im Vortrag der Lieder; ja man darf kühnlich sagen, sie schufen daran ihr redlich, zuweilen wohl das beste Teil. *Heinrich Pestalozzi* (Arosa) versteht es, charaktervoll das Wort zu untermalen und den Dichter ins rechte Licht zu rücken („Jetzt rede du" von C. F. Meyer). Meyers Gedichte mit ihrem gewählten, an Bedeutung vollgesogenen Wortausdruck verlangen selten nach Musik. Es liegt zu wenig zwischen den Zeilen. Alles ist im Wort gesagt. An dieser Klippe scheitert der ehrliche *Walter Schulthess* (Zürich), wenn auch sein „Morgenlied" reizende Züge aufweist. (Solist: der kluge Gestalter R. Jung, Bern.) *Edwin Fischer* (Berlin-Basel) überzeugt nicht immer, vertont aber „Sommers Ende" von Hesse mit schöner Stimmung. Mehr farbenschillernd und glanzvoll als warm wirken die Gesänge von *Paul Miche* (Genf). Schauen diese Tonsetzer alle kühnlich in die Zukunft, so wurzelt *Georg Häsers* Lied im Vergangenen und wirkt verblaßt.

Die beiden Chorkonzerte fanden im Basler Münster statt und fügten sich würdig in den würdigen Rahmen Einzig *Robert Benzlers* beispiellos roh gezimmerter „Erster Satz einer Sinfonie für Soli, sechsstimmigen Männerchor, Knabenchor, Orchester und Orgel" war völlig fehl am Ort. Wann wird der sonst so tüchtige und feinfühlige Musiker einsehen lernen, daß die klanglichen Mittel allein noch gar nichts bedeuten! Selbst die Köchin wirft ihre Würze nicht blindlings in den Topf! *Emil Frey* (Baden) sucht in seinem „Sanctus" und „Benedictus" das Uebersinnliche klangsinnlich darzustellen, indem er sich in hohen und höchsten Stimmlagen bewegt. Eine achtstimmige Motette „O crux benedicta" (a cappella) von *Alfred Schlenker* (Konstanz) ist äußerst fein. Sie ist einer Oper entnommen, die kennen zu lernen man nach dieser Talentprobe gespannt sein darf. Vom schweren, fast hoffnungslos düsteren Ernst der Gegenwart erfüllt ist die groß angelegte „Totenfeier" (nach Worten der Heiligen Schrift von Bertholet) des in Basel geborenen Tonsetzers *Walter Courvoisier* (München). Durch die Textworte schimmert zuweilen das deutsche Requiem, welches auf dieselbe Quelle zurückgeht. Doch Courvoisier geht seine eigenen Wege. Er malt dunkler als Brahms, ist hoffnungsloser. Er tröstet nicht — „wie einen seine Mutter tröstet" —, aber er reißt mit seinem gewaltig aufgebauten Endstück, den vereinigten Chören der Irdischen und Himmlischen, dem sich der Knabenchor zugesellt, mächtig empor. Zum Schönsten des Werkes gehört der Chor: „Du lässest sie hinfahren wie den Strom —". Mit feinem Gefühl hat *Fritz Brun* (Bern) Goethes „Verheißung" für gemischten Chor und großes Orchester gesetzt. Aus dem Urquell zu schöpfen ist nur ganz wenigen Auserlesenen vergönnt. Ohne die „Stimmen der Meister" von drüben wäre Brun dieser Flug zu den Sternen kaum gelungen. Aber diese Tatsache nimmt dem reifen Werke nichts von seinem Wert. Unbetretene Wege hinaus ins Mythische und Mystische wandelt *Friedrich Klose* in seinem oratorisch angelegten „Sonne-Geist" (Dichtung von Alfred Mombert). Wir bekamen ein Fragment, den 4. Teil, zu hören. Trotz der meisterlichen Einführung Hans Reinharts konnte so ein volles Versenken in die fremdartige, gedankenvolle Fantasiewelt Momberts nicht gelingen. Kloses Musik ist ungemein straff, scheitert nicht an der Klippe des erzählenden Teiles und mündet in einem herrlichen Chorus mysticus. *Paul Benner* (Neuenburg) ist trotz seiner musikalisch deutschen Erziehung in gutem Sinne Romane. Sein „Nox" für Sopransolo, Frauenchor und Orchester lebt vom Zauber des Klangs und leiht der „großen Stimme" der Natur schwungvollen Ausdruck. Weniger Eigenart bewahrte sich *Pierre Maurice*, dessen Einfall „Gorm Grymme" (eine lange Ballade von Fontane) für Baßsolo, gem. Chor und Orchester zu setzen, ich nicht glücklich nennen kann. Erzählende Dichtung will raschen Fortschritt: Musik hemmt; Stimmung malen tötet die Ballade, macht ungeduldig, vielleicht ungerecht gegen den Tonsetzer. Zu nennen sind noch zwei Orgelwerke: Präludium und Fuge in d moll von *Rudolf Moser* (Basel), welche alle kontrapunktischen Möglichkeiten erwägt und schließlich ermüdet. Die Toccata des Graubündners *Barblan* ist von frischer Herbigkeit und schlagfertiger Kürze. Und nun ist derer zu gedenken, die mit beispielloser Hingabe die waghalsigen Schwierigkeiten der Werke überwanden: der Chöre des Basler Gesangvereins und der Basler Liedertafel und des Orchesters der Allgemeinen Musikgesellschaft Basel, sie alle unter der meisterlichen Führung von Dr. Hermann Suter. Während wir mit ausländischer Kunst ertränkt werden, errichteten sie ein schönes Denkmal schweizerischen Könnens und Gelingens. Ob wir je eine schweizerische „Schule" haben werden, tut nichts zur Sache; aber wir stehen — diese Tagung hat es bewiesen — wie vor einem frisch grünenden Frühlingsfeld. Nicht alle Halme können Zukunftsfrüchte tragen. Jedoch es sproßt: Pflegen wir die junge Saat, der Segen wird nicht ausbleiben!

Anna Roner (Zürich).

Wiener Uraufführungen.

Von *Julius Bittners* Begabungen ist die dichterische vielleicht die ursprünglichere und eigentümlichere, die musikalische jedenfalls die entwickeltere, reifere. Im Worttondrama zeigen wahrscheinlich beide bei so vielen Produkten dieser noch durchaus nicht geklärten Kunstgattung gar nicht ihr eigenes Gesicht. Sie sind genötigt, sich zu verstellen, Zugeständnisse zu machen, wie in jeder, und gerade der guten Ehe. So ist die abstrakte Musik immer noch die reinste, und das Wortdrama, das kein Opernbuch zu sein braucht, noch immer das eigentliche. Von beiden hat kürzlich *Bittner* Proben gegeben. Ein Streichquartett, bei *Rosé* uraufgeführt, zeigt wertvolle Fortschritte in allen Angelegenheiten des Könnens, in Anlage, Bau und Satz. Die Stimmung ist eine vorwiegend gemütliche, etwa: „Erinnerung an Aussee". Gesunde Hausmannskost, ohne raffinierte Extravaganz, aber auch ohne Gefahr, dem Magen unangenehm zu werden. Sympathisch wie alles gerade, einfache, natürliche Streben, das von moderner Hyperästhetik und Hysterie so wohltuend frei ist. Das Drama — das immerhin der Musik in Liedern, Melodramen, Vor- und Zwischenspielen einen so breiten Raum gewährt, daß darüber in einer Musikzeitung mit Recht zu berichten ist — heißt „Der liebe Augustin", Szenen aus dem Leben eines wienerischen Talents.

Der Untertitel verkündet bereits Ziel und Absicht. Ein Talent, vielleicht ein Genie, deren der kulturgedüngte Boden unserer Stadt so viele trug und trägt, das in dieser kapuanischen Luft unseres energietötenden, künstlerisch verweichlichenden Klimas nicht zur vollen Reife erwachsen kann. Was versprochen wird, hält das Stück nur halb. In drei Bildern wird der Bänkelsänger Augustin als schwankender Charakter gezeigt, ohne Versuch, sich aus dem weinseligen Heurigenmilieu zu Höherem emporzureißen. Im vierten Bild ist er der alte, vergessene Bettler und die Entwicklung dieses charakterlosen Charakters vom Gassenhauerdichter zum — Messe-Komponisten bleibt einem Zwischenakt überlassen. Aber ich habe meine Gedanken über die Güte dieser Messe, über den Wert solcher Art von Gelahrtheit. Ein genialer Gassenhauer ist mehr als eine „gelernte“ Messe, und das Lied vom „lieben Augustin“ hat mehr als eine Messe überdauert. Dieses Lied, das merkwürdigerweise nicht erklingt, wenn der Augustin auf dem Gipfel seiner Vorstadtbeliebtheit steht, und doch dann den Gegensatz bringen soll, wenn es der alte Bettler immer noch spielt. ohne jetzt damit noch Beachtung zu finden, dieses Lied wird als sehr undankbares Motiv zahlloser Variationen und Bearbeitungen ununterbrochen und ermüdend durchgeführt. Es drückt auf die Inspiration und bringt Bittners sonstige Frische zum Welken. Bloß einige keck wienerisch-volksmäßige Einlagelieder heben sich angenehm ab So erfreulich sie an sich sind, so verzögern sie doch wieder die ohnehin schwerfällige dramatische Entwicklung, die durch allzuviel lokal- und zeitkoloristisches Beiwerk, so gut und witzig es beobachtet und geschildert ist, immer wieder aufgehalten wird. Wichtiger ist die melodramatische Untermalung mancher Szene, besonders der krassen Schilderungen der Pest und der überaus zarten Todesstimmung, die in poetischen Traumbildern von der Erde zum Himmel, vom Jahrmarkt zur — Messe leitet. Kürzungen täten allerorts not. Und vor allem auch eine bessere Aufführung als die Volksoper mit ungeeigneten und bunt zusammengewürfelten Kräften. Hals über Kopf, also — „wienerisch“ herausgebracht hat. Die Freunde *Bittners* — und wer wäre das nicht — hoffen dem merkwürdigen Werke, das einen so famosen Einfall, einen so bedeutenden Kern, und so viel prächtiges Detail hat, bald in neuer Form und in würdigem Gewande wieder zu begegnen, einem Augustin, der allen selbstverständlich und ohne Bedenken einfach der „liebe“ sein wird. **Dr. R. S. Hoffmann.**

G. v. Keußler: „Jesus aus Nazareth“.

(Uraufführung.)

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

„Die Hauptaufgabe des Künstlers zu jeder Zeit ist das Beharren in seiner inneren Ueberzeugung.“ Liszt.

Ein biblisches Oratorium von mächtiger Gewalt des Ausdrucks. An keiner anderen Schöpfung hätte dieser zu den tiefsten Denkern der modernen Musik zählende Künstler das unbeirrt Persönliche seines Stiles eindringlicher zu zeigen vermocht, als an einem großdimensionalen geistlichen Tonwerk. Die Liebe zur Bibel hat den Freund morgenländischer Poesie zur Bibelforschung geführt. In gedankentiefer Verbindung stellt er zwischen die Berichte der Evangelien: alttestamentliche Prophetie, Psalm und Choral. Sie sollen das Leben, Wirken und Schicksal des Heilands erzählen. Während der erste Teil mit der Gründung der Gemeinde schließt, leitet zum zweiten Teil eine Zwischenhandlung über, deren dichterischer Zweck eine Schilderung der inneren Unfertigkeit und Verfinsterung des Volkes ist, ohne die das endliche Schicksal Jesu, die Verdammung zum Tode nicht in seiner ganzen psychologischen Notwendigkeit verständlich werden könnte. Diese Zwischenhandlung, die mit dem Einzug des Evangeliums ins neue Jerusalem schließt, hat eine innere Wandlung des wankelmütigen Volkes — die Wiedergeburt — bewirkt, und stellt so eine geistige Brücke vom alten zum neuen Testament dar. Auf diesen Einzug in Jerusalem folgen die Leidenstage: Gethsemane, Ueberantwortung und Kreuzigung — der zweite Teil des Oratoriums. Eingerahmt wird das ganze Werk durch die Mysterien der Geburt und der Auferstehung — Prolog und Epilog. Wie Keußler Psalm und Verse der Propheten herangezogen hat, und wie er sie gruppiert, wie er mit geeigneten Bildern schaltet und waltet, um mit wenigen Versen die Darstellung wirklicher und übersinnlicher Welten lebendig zu machen ist bewundernswert, das allein ist schon eine dichterische Leistung.

Die Chöre stellen die Gemeinde Jesu dar, oder sie sind reale Betrachter. Choräle durchflechten das Werk. Sie sind kompositorisch zu Choralphantasien gesteigert. Sie sind: Ausdruck von Gefühl, Leidenschaft, Demut, Schmerz, Furcht, Schrecken. Sie bringen lyrische Ruhe und dramatische Aufregung. In der Titelpartie der Heiland als Mensch: erhabenste Milde in der Feindesliebe, herbste Strenge der Selbstverleugnung. In der „Stimme des alten Bundes“: intuitive Religion. In den Orchestersätzen: innere Steigerungen, Geschehnisse und Ideen; tiefe Symbolik und Naturalismus. Naturalismus, so oft es sich um den profanen Hintergrund handelt: Tempelreinigung, Pharisäer, der Gang nach Golgatha mit dem fortwährenden Zusammenbrechen unter der Last des Kreuzes, übrigens vollkommen neu im musikalischen Ausdruck, alles ohne ausgedehnte Kleinmalerei, nur leicht skizziert in Linie und Farbe. Zwei größere Orchestersätze: Eine Doppelfuge, nach der Aussendung der Jünger, man könnte sie Missionsfuge nennen; dann das Vorspiel zur Zwischenhandlung „Die Träume und Opfer der Finsternis“. Die Themen dieser beiden Sätze sind textgezeugt, und dem Hörer vor dem Beginn der Sätze bereits geläufig: Programmmusik im idealsten Sinn. Erschütternd die orchestrale Musik zwischen Abendmahl und Gefangennahme, geleitet vom Altsolo „ Schwert mache dich auf, und schlage den Hirten“. Wir sehen Judas Ischariot vor uns — ohne daß sein Name genannt wird.

Geheimnisvoll an die Seele rührend, im innersten Innern auflösend die Musik des Abendmahls — es ist Musik aus einer andern Welt; tief ergreifend der Abschied von den Jüngern: wenn nach dem Abendmahl den Lippen mehr gehaucht, denn gesprochen das Wort entflieht: „Solches tut zu meinem Gedächtnis“. Von innigster sehnsuchtsvoller Zartheit ist im ersten Teil Keußlers Kinderlied. Aus dem Munde der Kinder vernehmen wir die Wunderberichte, in eine einzige Strophe zusammengefaßt; das letzte Motiv der Kinderstimmen nimmt die Altoboe auf, und die Mütter, welche die Kinder das Lied gelehrt haben und im Hintergrunde stehen, wiederholen betend die letzten Worte wie im erdenfernen Traum: „Bleibe bei uns!“ In mysteriöser weltabgeschiedener Ruhe steht das „Vater unser“ da. Mysteriös der Beginn, bei den Bitten um himmlische Güter; und, wo die Bitten den menschlichen Gebrechen sich zuwenden, verwandelt auch die Musik sich zu einer unruhigen und leidenschaftlichen: „Führe uns nicht in Versuchung!“ und diese Inbrunst erfährt ihre höchste Steigerung und Verklärung im Schluß: „Denn Dein ist das Reich und die Kraft“. Das Ganze mit einer nach innen wirkenden beklemmenden Dramatik.

Und gleich daneben Dramatik von niederwerfender, mitreißend-befreiender Wirkung. Im Abschluß des ersten Teiles mit dem getürmten und elementar hervorbrechenden Kampflied: „Ein feste Burg ist unser Gott“, das im Urrhythmus, mit den heute längst vergessenen Synkopen und dem steten Taktwechsel gesungen wird; von der zweiten Strophe ab führen die Posaunen, und der ganze Chor und das Orchester kontrapunktiert, bis sich wieder alle in dem Ruf einigen: „Das Reich muß uns doch bleiben“.

Diesem Abschluß des ersten Teils gegenüber — das Finale des zweiten Teils. Welch innerer Gegensatz! Vorangegangen sind ihm die letzten Worte Jesu am Kreuz: „Vater ich befehle meinen Geist in Deine Hände“. Darauf ein Orchesteradagio, die Grablegung; ein Pianissimo-Ausklang in der Tiefe, — Generalpause: es klafft zwischen zwei Welten; da ertönt ein langer blendender Trompetenton, er reißt die Gemüter empor, und von Kinderstimmen begonnen, vom Orchester gefolgt, von den Hauptchormassen überwältigend mitangestimmt erbraust das „Christ ist erstanden“. Das ist eine Dramatik, der man in der gesamten Musikliteratur nicht so leicht etwas an die Seite stellen kann. Das titanische Ende des Werkes.

Will man zusammenfassend die Musik dieses Oratoriums umschreiben, so muß man die Unerbittlichkeit ihres Stiles, die unbeirrte Reinheit ihres Willens, das unbedingt Persönliche ihres Ausdrucks hervorheben; man muß neben ihrer mystischen Feierlichkeit die Kraft und Farbe ihrer Affekte rühmen, die von lieblicher Anmut und milder Verklärtheit bis zur furchtbaren Wut und dem Ausbruch leidenschaftlichsten Jammers reichen. Der Ausdruck ist vielgestaltig, das Gesamtbild aber durchaus einheitlich, erhaben, grandios.

Der dirigierende Komponist wurde unterstützt von Frl. *Josepha Lekner*, dem Kammersänger *Paul Schmedes*, dem unübertrefflichen Chor des *Deutschen Singvereines*, einem *Kinderchor* der Prager Deutschen Schulen und der *Böhmischen Philharmonie*. Die Wirkung war eine unmittelbar ergreifende, tiefgehende. Die Aufnahme von außerordentlicher jubelnder Herzlichkeit. Keußlers ethische Macht, das Eigenpersönliche seiner hochgestimmten Kunst schuf ihm eine riesige Gemeinde in Prag, in der sämtliche bedeutenden Musiker zu sehen sind. Auch in der Presse einstimmig der starke Eindruck. Was sonst bei umfangreichen Werken als erwünscht gegenüber der Aufnahmskraft sich äußert, ich meine Kürzungen: das ist hier nicht ratsam. Es wäre schwer zu bestimmen, worauf bei diesen Strichen verzichtet werden sollte.

So konzentriert ist der Stil dieses Werkes, das ich bei aller Objektivität eines außenstehenden Betrachters, eines der gewaltigsten Denkmale dramatisch-christlicher Kunst nenne.

Es ist die Zeit nicht ferne, da auch die bedeutenden Chorvereinigungen Deutschlands sich mit Gerhard von Keußlers Werken befassen werden, es kommt der Tag, da die Musiker sich in diesen Künstler versenken werden, um ihn zu bewundern und zu lieben.

Heinrich Rietsch: „Münchhausen".

Symphonische Dichtung.

Der Aufschneider, Lügenbold, Possenreißer, Komödiant, Vagabund und Narr, der gespensterhaft dürr auf knochigem Gaul durch die Lande zieht, der den Mond besucht und beim Lichtschein ihrer brennenden Haare die Mondbewohner tanzen sieht, der auf einer abgeschossenen Kanonenkugel in Feindesland reitet, um zu spionieren, der groteske, schreiende, polternde Schwadronär: das ist der Münchhausen, den wir alle kennen, der lächerliche Phantast, der zum Lachen zwingt.

Heinrich Rietsch wählte einen anderen Münchhausen, Herbert Eulenbergs Schauspiel, als Grundlage seiner Schöpfung. Der riß dem Komödianten die Larve vom Kopfe. Und ein Mensch stand da. Ein bizarrer Phantast, der aus dem Schein des Lebens hinanschreitet zu Idealen, nach Einkehr in sich selbst emporreift zur Klärung, um sein Schicksal in Tragik zu beschließen. Also eine Vertiefung der Gestalt. Eine Entdeckung ihrer Seele. Rietsch gibt in seiner einsätzigen symphonischen Dichtung Bild- und Nachdenkliches. Schon der Bau der Themen ist markant: zwei randalierende Kumpane, mit turbulentem Gehaben, breitspurig torkelnd und wacker schimpfend, in Nonenintervallen abwärts tappend, in alterierten Figuren aufwärts springend, von Sechzehntelquintolen und Sechzehnteltriolen kontrapunktiert, mit Spektakel und ausgelassenen Grimassen, das ist Münchhausen mit seinem Diener. Münchhausens Heldenerinnerungen: Man sieht den lügenhaften, aber scharmanten Prahlhans, man hört ihn in den von sforzatis betonten hinuntersteigenden gravitätischen Figuren, die, kaum angekommen, wieder emporrasen mit unwahrscheinlicher Eile in unwahrscheinliche Höhen, in chromatischen, in alterierten, in Ganztonschritten; das Gesamtgebilde variiert, zerdehnt, mehrmals hintereinander zusammengedrängt, hat ein groteskes Aussehen. Solcher Thematik glauben wir die Lügen; wie der Held mutterseelenallein ein Regiment in die Flucht schlägt, fünfhundert Feinde dabei tötet, bis ihm der Arm wackelt „wie ein Pumpenschwengel", wie er aus tausend Meter Höhe minutenlang zur Erde saust, einige Falken fängt, direkt in den Sattel fällt, um lachend fortzureiten Im Gegensatz stehen zwei Gesangsthemen, die Münchhausens Ideal und seine Liebe zeichnen mit lyrischer Gebärde, mit inniger, verführerischer und schwärmerischer Glut. Die harmonische, rhythmische, koloristische Arbeit ist sehr bemerkenswert und wird im weiteren Verlaufe zu musikalischer Philosophie: Die Themen wandeln sich, die Akzente werden sanfter, die Intervalle harmloser, die Motive düsterer, die Gefühle elegischer — um alle wieder kombiniert und reflektiert gespensterhaft toll vorüberzujagen — zum Ende; wie aus dem phantastisch-grotesken Komödianten ein Erdenmensch wi d, der sich auf sich selbst besinnt, wie der des Lügens Satte klein wird und reuig, zu träumen beginnt und zu lieben, wie er weltschmerzlerisch ein Philosoph wird, der die Kraft hat, sein tragisches Geschick selbst zu vollbringen durch Selbstvernichtung — all dies ist mit delikaten Mitteln der Moderne gebaut, aus leidenschaftlichem Empfinden geboren, mit solcher Darstellungskunst geformt und so unmittelbar wirkend, daß jeder, bezwungen durch die Kraft der Tonsprache dem Werke ehrliche Bewunderung entgegenbringen muß und ihm die große Verbreitung wünscht, die es verdient. Erinnert man sich an die beiden anderen Abenteurer im Trifolium der genialen Narren, an Straußens Till Eulenspiegel und seinen Don Quichote und vergleicht die Konterfeis, so erfreut einen die Selbständigkeit dieses Münchhausen, der trotz aller Kühnheiten klar und durchsichtig ist, wie alles, was Bedeutung hat. Die Uraufführung ging in den Neuen Symphoniekonzerten vor sich, und *Gerhard v. Keußler* dirigierte sie mit innerer Anteilnahme. Heinrich Rietsch, den wir auch als hervorragenden Musikgelehrten zu schätzen haben, wurde außerordentlich gefeiert.

Dr. Erich Steinhard (Prag).





Braunschweig. Das Hoftheater will die unfreiwilligen Kälteferien — es fielen 32 Vorstellungen aus — durch Verlängerung der Spielzeit bis zum 1. Juli ausgleichen und schon am 2. September wieder beginnen, sodaß die theaterlose, die schreckliche Zeit auf 8 Wochen zusammenschmilzt; die leichtgeschürzte Muse findet Tor und Tür immer noch verschlossen, weil das Operettentheater als Lazarett dient. Nach Schluß der Ferien gibt uns hoffentlich ein ehrenvoller Friede unsere beiden lyrischen Tenöre wieder, *Carlos Sengstack* ist im südlichen Frankreich von seinen schweren Wunden genesen, hängt aber wie der alttestamentliche Sänger (Ps. 137) seine Harfe immer noch an die Weiden, wenn ihn singen ließen, die ihn gefangen halten. *Martin Koegel* kämpft wie Taillefer 1066 gegen die Engländer.

„Da brannten Ritter und Mannen vor hohem Mut,
der Taillefer sang und schürte das Feuer gut."

Die krampfhaftesten Anstrengungen um vollwertigen Ersatz blieben erfolglos, die meisten Aussichten hatte *Rich. Stieber* (Elberfeld), erlangte jedoch keine Verpflichtung. Die Schweiz erwies sich streng neutral, wir überließen ihr die Altistin *Ilse Tormann* zu den Gastspielen mit Bayreuther Kräften unter A. Nikischs Leitung, dafür schickte uns die Eidgenossenschaft den lyrischen Tenor von Bern *Franz Schwerdt*, Deutschland oder vielmehr Braunschweig war aber mehr Geber als Empfänger, verzichtete also auf den Ausgleich. Der Spielplan, der unter häufigen Krankheiten der Sängerinnen litt, vermittelte keine Aufregungen, der künstlerische Erfolg gipfelte im „Ring des Nibelungen", der äußere im — „Dreimäderlhaus." „Leicht beieinander wohnen die Gedanken, doch hart im Raume stoßen sich die Sachen." Die Tatsache läßt sich nicht verschweigen, will man ein ausverkauftes Haus, wird das Singspiel angesetzt. Worin liegt diese magnetische Kraft? Meiner Ansicht nach nur in den geschickt zusammengestellten lyrischen Gebilden des Meisters.

„Ein kleines Lied, wie geht's nur an,
Daß man so lieb es haben kann,
Was liegt darin? Erzähle!
Es liegt darin ein wenig Klang
Ein wenig Wohllaut und Gesang und — eine ganze Seele."

Ein anderer Grund ist ganz undenkbar. „Die Jüdin" feierte dank der vorzüglichen Besetzung durch *St. Schwarz, Else Hartmann, Hans Tänzler, L. Corvinus* und *M. Koegel* unter Leitung des Kapellmeisters *A. Strauß* und *Benno Noeldechens* eine fröhliche Auferstehung, der neue Opernspielleiter erweist sich immer mehr als denkender Künstler, hier schuf er ganz neue Bilder, das Ballett entwickelte sich im 1. Akte aus dem Siegeszuge und war gedacht als Aeußerung der fahrenden Leute beiderlei Geschlechts, denen Konstanz während des Konzils reiche Beute verhieß. Im 3. Akte verwandelte sich die frühere Hopserei zur plastischen Darstellung des Märchens „Amor und Psyche", das in der bekannten Gruppe von Canova gipfelte. Die Verbrennung Rechas wurde mit Hilfe der züngelnden Flammen des Feuerzaubers („Siegfried") zu einem ergreifenden Schlußbild. Weniger glücklich gestaltete sich die Neuerweckung der „Hugenotten", weil ein Gast *Wilhelm Otto* (Raoul) gar nicht in den hiesigen Rahmen paßte, in der Hörerschaft Pfingst, „das liebliche Fest" ganz verdarb. Für den Juni sehen wir der neu einstudierten „Hochzeit des Figaro" mit Rezitativen, dem Singspiel „Das höllisch Gold" von Jul. Bittner und einer Tanz-Symphonie von R. Hartung entgegen. „Der Musikant" von Bittner und die neue Form von „Ariadne auf Naxos" müssen bis nach den Ferien aufgeschoben werden.

Drei Hauskomödien gingen unter Leitung des Direktors *R. Settekorn* in ihrer Anspruchslosigkeit eindruckslos vorüber. Den Uebergang zu den Konzerten bildete ein „Bunter Abend" am Nationaltage (12. April) zugunsten der 6. Kriegsanleihe, an dem sich *Albine Nagel, Hans Tänzler, Eugen Hunold* als tüchtige Liedersänger, *A. Bieler* als vorzüglicher Solocellist erwiesen; Generalmusikdirektor *Karl Pohlig* erreichte mit der Hofkapelle in der „Vaterländischen Ouvertüre" von M. Reger den künstlerischen Höhepunkt. Von den Konzerten stand das der Hofkapelle, verstärkt durch das Magdeburger Stadttheater-Orchester, an erster Stelle. Beethovens „Pastorale" leitete Karl Pohlig auswendig, durchleuchtete das Werk à la Röntgen bis in die feinsten Verästelungen, in der „Alpen-Symphonie" von Rich. Strauß erzielte er gewaltige Wirkungen. Das war eine künstlerische Tat 1. Ranges, ein musikalisches Ereignis, in der Generalprobe und dem Konzert jubelte das ausverkaufte Hoftheater den Dirigenten zehnmal

an die Rampe. Der Wunsch nach wiederholter Vereinigung beider Orchester im nächsten Winter war allgemein. Der Verein für Kammermusik (*Emmi Knoche, H. Mühlfeld, H. Wieking, Th. Müller* und *A. Bieler*) schloß seine Konzerte glanzvoll mit Schumanns Klavierquintett, die Trio-Vereinigung *Em. Kaselitz, W. Wachsmuth* und *W. Matzmacher*) vermittelte 2 Neuheiten, das Klaviertrio (Es dur) von Andreä und die Trio-Phantasie von J. Marx. *Gertr. Rosenfeld* u. *C. Giemser* erzielten mit den Violin-Klaviersonaten von Schumann (d moll), Brahms (d moll) und C. Franck (A dur) großen Erfolg. Zu einem Brahms-Abende von *M. Orthen-Neffgon* steuerten Emmi Knoche und A. Bieler des Meisters Cellosonaten (op. 38 und 99) bei. Trefflich verliefen die Konzerte von Frl. *M. Schoepffer* und *A. Jellouschegg, Else Hartmann* und *Th. Egon Frorath, M. Mora von Götz* und *Emmi Knoche, Dr. Karl-Ludwig Lauenstein* und *Hubert Flohr*, während dasjenige von *A. Herms* gestört wurde, weil nur *Gertr. Korten* (Berlin) rechtzeitig, von den Schwestern *Paszthory* die Pianistin *Gisela* infolge der schlechten Zugverbindungen verspätet und die Geigerin gar nicht ankam. Das Künstler-Ehepaar *Kwast-Hodapp* erwarb sich durch vierhändiges Spiel (Goldberg-Variationen von Bach-Rheinberger, Pathetisches Konzert von Liszt) neue Freunde. Von den Wohltätigkeitskonzerten zeichnete sich dasjenige von *E. van Endert, Schubert* und *Rother* (Wiesbaden) und *Bronsgeest* (Berlin), der für *A. Kase* (Leipzig) eingesprungen war, aus. Von den Vereinen trat nur der Schradersche a cappella-Chor unter dem rührigen Domkantor *Fr. Wilms*, unterstützt von Frl. *von Skopnik* (Berlin) und unserm Domorganisten *Walrad Guerike*, mit einem Passionskonzert im Dom an die Oeffentlichkeit. Die Musikschulen und -Lehrerinnen *M. Wegmann, Musikgruppe, Meta König, Gertr. Weidner, Geschwister Koch* und *Elly v. d. Korckhoven* bewahrheiteten das Wort: „Aufgeschoben ist nicht aufgehoben," im Sommerhalbjahr holten sie das Versäumte erfolgreich nach. Jetzt haben die gefiederten Sänger das Wort, vielmehr den Ton, nur im Hoftheater herrscht noch reges Leben. „Warte nur! Balde ruhest du auch." *Ernst Stier.*

*

Wolfenbüttel. Musikdirektor *Ferd. Saffe*, dessen verdienstvolles Wirken in Nr. 15 lobend erwähnt wurde, erweiterte dasselbe durch Gründung eines Frauenchors, mit dem er sich in den Dienst der Wohltätigkeit stellte. Vermöge seiner pädagogischen Begabung und Begeisterung für die gute Sache wurde bald eine Schulung erreicht, die strengen Maßstab vertrug. Sieben Konzerte ergaben eine Summe, die viel Elend milderte. Am letzten Abend erwies er sich nicht nur als hervorragender Dirigent, sondern auch als bedeutender Komponist und Pianist (Beethovens Sonate op. 90, Fantasie-Impromptu von Chopin und Werke von Brahms), Frl. *Meta König* (Braunschweig) errang sich mit Liedern von ihm, Schumann, Brahms und R. Strauß großen Erfolg. Das Streben in aller Stille verdient öffentliche Anerkennung, denn die Wirkung jedes Getanen reicht nach Goethes Wort ins Unendliche.

E. Stier.

*

Wien. Die dunklen Mächte, denen alle Hintertüren und Hintertreppen offen stehen, sollen wie bei der „Salome" auch bei *Bittners* „Höllisch Gold" erfolgreich am Werk gewesen sein, um die heiligen Hallen der Hofoper vor profanierenden Geschehnissen zu bewahren, die bei dem Madonnenwunder des „Gauklers unserer lieben Frau" offenbar durch die abgründige Langweile dieses senilen Machwerks genügend gebannt erschienen. Flink griff die rührige Volksoper danach, und es gelang ihr, aus dem höllischen recht irdisches Gold zu schlagen. Dieses Operchen ist bezwingend sympathisch. Aufrecht, gerade, gesund, lustig und poetisch wie ein Sachsischer Schwank, sicher konturiert wie ein Dürerscher Holzschnitt und so wohltuend frei von erotischen Nöten hysterischer Prinzessinnen. Vielleicht steht der Dichter, besonders in der Judenszene, die von einem wirklich poetischen Einfall getragen wird, über dem Musiker. Aber jedenfalls ergab sich eine harmonische Gemeinschaft, in der Julius Bittner in beiderlei Gestalt vortreffliche Figur macht. Das Singspiel gefiel und gefällt, und verdient auf der deutschen Bühne eine dauernde Stätte zu finden. — Gleichzeitig brachte die Volksoper eine Neuaufführung von *Weingartners* „Kain und Abel" heraus, die in der Hofoper vor einigen Jahren nur einen kleinen Augenblick lang interessiert hatte. Für das Publikum einer Volksoper ist das komplizierte, bühnenunwirksame Werk noch viel weniger interessant. Teilnahmslos wie damals sah man den unerquicklichen Bildern aus dem Familienleben unseres Ahnherrn zu, die auch durch gewollte und gewaltsame philosophische Deutungen nicht genußreicher werden. Ehrliche Mühe und Sorgfalt, wie sie nicht alle Partituren Weingartners auszeichnen, täuschen nicht über das Epigonenhafte dieser Musik, die in allen Sätteln gerecht zu sein den Ehrgeiz hat, und doch nirgends ein Ganzes ist. Weingartners Begabung ist irgendwo stecken geblieben. Er ist heute in einem Alter, in dem Begabung kein Versprechen mehr sein kann, sondern nur noch Erfüllung. Blüten, die nicht gereift sind — wer denkt ihrer noch im Herbst?

Die *Volksoper* hat gute Kräfte. Frau *Lefler*, Herren *Manowarda* und *Ludwig* (ein Miniatur-Schmedes) sind Zierden und Stützen des Ensembles und das „gemusterte" Orchester leistet, was man billigerweise heute von ihm verlangen kann. — Könnte ich doch die Leitung der *Hofbühne* ebenso loben. Keine deutsche Bühne dritten Rangs dürfte sich einem so konsequenten Nichtstun hingeben. Soll ich Gregors sämtliche Werke dieser Saison aufzählen, — (sie ist nicht ärmer als seine früheren!) — so folgten auf die einaktige „Ariadne": eine dreiaktige, dann eine einaktige Opernnovität und ein einaktiges Ballett. Ja, und, um einem dringenden künstlerischen Bedürfnisse abzuhelfen, eine Reprise von „Manon". Fertig! Aber auch diese Großtaten ereigneten sich ohne die persönliche Bemühung des Herrn Gregor, der in Berlin ein großer Regisseur gewesen sein soll, in Wien aber Herrn Wymetal auch diese Arbeit überläßt. Von irgend einem Plan im Spielplan, von irgend einem Versuch ein Ensemble zu bilden, das wir über Stars und Gästewirtschaft schon längst verloren haben, von irgend anderen Interessen als denen, die auf deutsch so viel heißen wie: Zinsen, ist bei der durchaus geschäftsmäßig-gleichmütigen Führung der zum Operngeschäftshause degradierten ersten deutschen Opernbühne nichts zu bemerken. Novitäten werden, wo es durchaus nicht anders geht, als lästige Pflicht erledigt, um möglichst schnell wieder — „Manon" ansetzen zu können, — zehntausend entzückte Kriegsgewinner lernen im Triller der Frau *Kurz* und im Falsett des Herrn *Piccaver* die Musik als tönendes Abbild der Welt ahnungsvoll empfinden! — Nachdem die hirnweichen „Schneider von Schönau" in einer Aufführung, die das Hirnweiche zum Ekel unterstrichen hatte, glücklich über die Bühne geritten, gestolpert, gestottert, gemeckert und getorkelt waren, folgte nach genügend langer Erholungspause *Alexander Zemlinskys* „Florentinische Tragödie". Dieser große Künstler zeigt an sich die Entwicklung der modernen Oper von der Romantik zur modernen psychologischen Nervenstimmung, nicht ohne auch der Bemühung um den Stil der neuen komischen Oper zu entsagen. Nach dem hinreißenden zauberhaften Märchenton von „Es war einmal", waren das reizendste musikalische Lustspiel „Kleider machen Leute", über das ich nach der Uraufführung hier ausführlich berichtet habe, und der noch unaufgeführte „Traumgörge" Stationen dieser Entwicklung, die nun in der Wildeschen „Tragödie" Höhe und Abschluß erreicht zu haben scheint. Hier leistet höchste Künstlerschaft und feinstes Empfinden das denkbar Möglichste in der erschütternden Darstellung halbbewußter instinktiver Zwielichtstimmungen, die sich plötzlich in einen gewaltigen Akkord von Kraft und Klarheit auflösen. Vielleicht kommt der Text, der fast einem Monodram gleicht, den gröberen Anforderungen des rein Theatralischen zumindest in der größeren ersten Hälfte nicht genug entgegen, nie den Wildes allzu ästhetisierendes Schwelgen in Worten und Bildern für den Musiker anregender als für den Hörer sein mochte. Aber auch hier ist die Kulturhöhe dieser Tonsprache von erlesenstem Reiz und wirkt mit zunehmender Eindringlichkeit bei wiederholtem Hören. Die Hofoper hat sich in keiner Weise um das Werk eines bedeutenden Wieners bemüht und nicht einmal für einen anziehenden Träger der tragenden Rolle zu sorgen verstanden. Auch die Wiener Kritik blieb mit wenigen Ausnahmen ihrer Vergangenheit getreu, und unsere einzige Musikzeitung von Rang leistete sich einen Rezensenten, dessen peinliche Respektlosigkeit bei einem Nicht-Künstler allerdings nicht verwunderlich ist. Um so gnädiger ging man mit Herrn *von Klenau* um, der zu einem läppischen Ballett-Texte nach Andersens reizvollem Märchen von den „Blumen der kleinen Ida", eine nichtssagende, auch technisch armselige und eine bessere künstlerische Vergangenheit erfolgreich verleugnende Musik geschrieben hat. Aber für derlei hat die Hofoper Zeit und Geld im Ueberfluß, und die Zehenspitzen der noch schulpflichtigen Darstellerin der Hauptrolle „ziehen" bereits fast so, wie der „Kurz"-Triller und das „Piccaver"-Falsett. Eine Hofoper hat, wie man sieht, für vielfache „Interessen" zu sorgen, sind diese auch nicht gerade — künstlerische. *Dr. R. S. Hoffmann.*

*

Amsterdam. „Alle Menschen werden Brüder, wo dein sanfter Flügel weilt." ... Wieder strömte ein reicher Musikwinter in diesem Jubelsang aus, während ringsum der menschenmordende Krieg immer höhere Wellen schlägt. Die Aufführung der „Neunten" unter *Willem Mengelbergs* Leitung war technisch wie musikalisch einfach vollendet. Die letzten Monate der Saison standen im Zeichen des Altmeisters Bach. *Alexander Schmuller* gab sämtliche Sonaten und Suiten für Solovioline und die Konzerte Bachs, ein bedeutungsvolles künstlerisches Unternehmen, das bislang wohl einzig dasteht in der Geschichte des Violinspiels. Geschickt hatte der Konzertgeber die Werke so verteilt, daß er an jedem Abend eine Sonate, eine Suite und in der Mitte ein Konzert mit Begleitung eines kleinen Streicherensembles (das Doppelkonzert zu-

sammen mit Konzertmeister *H. Rijnbergen)* spielte, wodurch einer möglichen Eintönigkeit geschickt zuvorgekommen war. Die „Maatschappij tot bevordering der Toonkunst" brachte außer der traditionellen alljährlichen Matthäuspassion-Aufführung, die wieder durch die Mitwirkung *Messchaerts* geadelt wurde, einen Kantatenabend. Ferner war ein ganzes Abonnementskonzert des Concertgebouws Werken des großen Thomaskantors gewidmet. Hier hörte man u. a. das dritte Brandenburgische Konzert in G dur und wieder das Konzert für zwei Violinen (vorgetragen durch die Konzertmeister *Zimmermann* und *Rijnbergen*). Gesangssolisten dieser Abende waren Frau *de Haan-Manifarges*, die im März ihr 25jähriges Jubiläum als Sängerin feierte, *Thomas Denijs*, der sich immer mehr zu einem erstklassigen Interpreten Bachscher Musik entwickelt, und die herrliche Frau *Noordewier-Reddingius*. Wie sie die schwierige, viersätzige Solokantate „Jauchzet Gott in allen Landen" aufbaute und in Einzelheiten zu erschütternder Wirkung brachte, hat ihresgleichen nicht! Chor und Orchester waren wie immer hervorragend, und *W. Mengelberg*, der die aufgeführten Werke alle stilvoll und feinsinnig bearbeitet hatte, trug als Leiter dieser Bach-Abende einen großen künstlerischen Erfolg davon. — Ein paar neuerer Werke muß Erwähnung getan werden. Dr. *Otto Neitzel* spielte selbst sein geistvolles Capriccio für Klavier und Orchester (op. 40), *Jan van Gilse* dirigierte wieder seine vierte Symphonie, Bernh. Zweers als Vertreter der älteren holländischen Komponistenschule kam mit seiner „Gysbrecht van Aemstel"-Musik zu Wort. Neu für Amsterdam war eine „Suite brève" von L. Auber. Des Russen Strawinsky geistreiches „Feuerwerk" versprühte im Nu. Interessant ist übrigens nebenbei, daß in der russischen Sprache ein Wort für „Feuerwerk" nicht besteht und man sich daher des deutschen Ausdruckes zu bedienen pflegt. Uebereifrige Neutralitätswahrer sahen hier schon wieder Annektierung im Interesse Deutschlands darin, daß man das Wort „Feuerwerk" (wie der Titel tatsächlich lautet) aufs Programm setzte, anstatt gleich die holländische Uebersetzung zu gebrauchen — oder eine der vielen Ententesprachen. Eine sehr farbige Wiedergabe von Debussys La mer wurde wieder dankbar begrüßt. Am gleichen, französischer Musik gewidmeten Abend, gab's noch Saint-Saëns' pompöse c moll-Symphonie Nr. 3, deren hohles Pathos sehr unerfreulich wirkt und die meisterhafte Technik fast ganz übersehen läßt. Da berührt Tschaikowskys ehrliches und warmes Pathos viel angenehmer! Wir hörten von ihm die sechste Symphonie, die Streicherserenade, das Violinkonzert *(Schmuller)* und das b moll-Klavierkonzert *(Schapira)*. *Karl Flesch* spielte in zwei Konzerten Paganini, Mozart, Dvorák und Suk, dessen „Fantasie" schöne und interessante Musik enthält. Von Solisten ist besonders noch *Maria Ivogün* zu nennen, die mit Mozartschen Arien entzückte. *Louis Robert* spielte Bossis klangvolles Orgelkonzert, das der Komponist hier früher selbst eingeführt hat. Unter dem zweiten Dirigenten *Cornelis Dopper* hörte man sehr gute Wiedergaben von Mendelssohns „Italienischer" und Sindings reifer, doch sehr nordisch-kühler Symphonie in d moll, während *Evert Cornelis* sich für Hugo Wolfs Penthesilea und Italienische Serenade einsetzte. — Zurückblickend auf die große Reihe der Abonnementskonzerte des Concertgebouws kann man wieder eine bedeutsame Vielseitigkeit der Programme feststellen. Von größeren Werken finden wir u. a. verzeichnet: Sämtliche Symphonien Beethovens in ein- und mehrfacher Aufführung, Schuberts Symphonien in C dur und h moll, Berlioz' „Harold in Italien" und Phantastique, Brahms' erste, dritte und vierte, Tschaikowskys fünfte und sechste Symphonie und Serenade, Mahlers vierte, sechste und achte Symphonie sowie „Das Lied von der Erde", Regers Serenade op. 95 und Hiller-Variationen, von Richard Strauß Tod und Verklärung, Don Juan, Heldenleben, Zarathustra, von Saint-Saëns die zweite und dritte Symphonie neben zahlreichen anderen Werken, César Francks Symphonie, Psyché und „Le chasseur mandit", Debussys La mer, Iberia, Nocturnes. Besonders rühmenswert ist, daß Bach und Mozart so reich vertreten sind. Letzterer allein mit vier Symphonien, der Haffner-Serenade, der kleinen Nachtmusik, verschiedenen Konzerten, Ouvertüren und Arien. — Der April und beginnende Mai brachte uns unter dem Protektorate des „Concertgebouw" ein paar bedeutungsvolle *Opern - Abende*. *Joh. Wagenaar* führte mit seinem Utrechtschen Chor, dem Concertgebouworchester und guten holländischen Solisten (darunter dem zur Zeit an der Münchner Hofoper verpflichteten *Rud. v. Schaik* und der sehr musikalischen Frau *Denijs*) seine burleske Oper „Der Cid" sehr erfolgreich in Amsterdam ein. Wagenaar ist einer der wenigen Komponisten, die man als typische Vertreter des holländischen Wesens ansprechen kann. Hier lebt in der Musik der Geist gesunder Fröhlichkeit und derben Humors auf, den wir von den alten holländischen Bildern her kennen. Die dem Texte zugrunde liegende Idee, das Groteske in allem Menschlichen darzustellen, ist gut und in Einzelheiten (ausgehend von Corneilles Cid-Drama) wirkungsvoll herausgearbeitet, aber als Ganzes ist das Textbuch literarisch wertlos. Das ist zu bedauern im Hinblick auf eine Musik, die technisch ebenso meisterhaft ist wie reich an ursprünglich melodischer Erfindung und rhythmischer Kraft. — In zwei sehr großzügig vorbereiteten, von Amsterdamer Musikfreunden finanziell unterstützten Festvorstellungen hörte man „Fidelio" und „Figaros Hochzeit". Sie beschlossen glänzend die Reihe der Opernabende, die Intendant *v. Gerlach* (Elberfeld) im Laufe dieses Winters wieder in Holland inszeniert hatte, und sollen den Grund legen zu jährlichen Festspielen unter Leitung von *Willem Mengelberg*. Eine Reihe bedeutender Kräfte der ersten deutschen Bühnen waren als Solisten gewonnen. Im „Fidelio" wirkten mit: *Hermann Jadlowker* (Florestan), *Edyth Walker* (Leonore), *Paul Knüpfer* (Rocco), *Litzewsky* (Pizarro), im „Figaro": *J. Forsell* aus Stockholm (Graf), *Hafgreen-Waag* (Gräfin), *Grete Merrem-Nikisch* (Susanne), *Knüpfer* (Figaro). Auch die kleineren Partien waren durchweg ausgezeichnet besetzt; Concertgebouworchester und der aus Amsterdamer Sängern und Sängerinnen zusammengestellte Chor über jedes Lob erhaben. *Mengelberg*, der sich mit diesen Aufführungen zum ersten Male den Holländern als Operndirigent vorstellte, leitete das Ensemble mit souveräner Sicherheit und schmolz die verschiedenen Elemente zu einem prachtvollen Ganzen zusammen. Der symphonische Aufbau des „Figaro" kam zu unvergleichlicher Wirkung. Begeistert feierte das (trotz sehr hoher den Unkosten entsprechender Eintrittspreise von 5, 10 und 20 Gulden!) die Stadtschauburg bis auf den letzten Platz füllende Publikum die Künstler. — Ueber *Solistenkonzerte* ist nicht allzuviel Belangreiches zu melden. In der Kammermusik bevorzugen einzelne Kreise augenblicklich moderne französische Musik sehr, nicht ohne politischen Beigeschmack. Von deutschen Künstlern hat hier *Joseph Pembaur*, der in Leipzig wohnende Sohn der Tiroler Berge eine große, noch immer wachsende Gemeinde. An verschiedenen Abenden bewunderte man wieder sein Klavierspiel, die außergewöhnliche Modulationsfähigkeit des Anschlags wie die suggestive Kraft seiner Phantasie. Vor allem in der Wiedergabe Lisztscher Werke ist Pembaur groß, er erhebt sie gleichsam über sich selbst, durch den idealen Schwung, den er ihnen gibt. Ein Künstler wie Pembaur müßte für Schuberts Sonaten eintreten, die noch stets eines Verkünders unter den Pianisten harren!

Dr. C. R. M.

KUNST UND KÜNSTLER

— Am 25. Juni wurde Professor *Josef Werner* in München achtzig Jahre alt. 1837 als Sohn eines Musikdirektors zu *Würzburg* geboren, trat er 1856 in die Münchener Hofkapelle ein und erhielt 1861 die Lehrstelle für Violoncellspiel an drei Münchener Gymnasien, 1867 an der Musikschule unter Hans von Bülow. Später erfolgte seine Berufung als Professor an die Akademie der Tonkunst. Werner schrieb eine große Violoncelloschule, nebst vielen technischen Studienwerken, sowie Vortragsstücke und Bearbeitungen *H. M.*

— Am 11. Juli vollendet Tonkünstler *Georg Stolzenberg* in seiner Vaterstadt Berlin sein 60. Lebensjahr. 1857 als Sohn eines Bäckerobermeisters geboren, besuchte er die Jakobson-Schule in Sesen a. H. und erhielt seine musikalische Ausbildung bei Kullak, Taubert und Bargiel in Berlin. Seine früheren mit Beifall aufgeführten Werke bestehen aus Orchesterwerken und Kammermusiken. Später verfaßte er „Neue Dichter in Tönen", wobei er eine neue Liedbehandlung anstrebt, „Neues Leben", Gedichte in freien Rhythmen, wie sie von Arno Holz eingeführt wurden. St. ist Musikkritiker der „Welt am Montag". *H. M.*

— In Zurückgezogenheit begeht am 12. Juli in Wilmersdorf der einst hochgefeierte Pianist *Heinrich Barth* seinen 70. Geburtstag. 1847 als Sohn eines Lehrers zu Pillau geboren, studierte er Musik bei Bülow, v. Bronsart und Tausig und wurde 1868 Lehrer am Sternschen Konservatorium. Seit 1871 war er Lehrer an der Königl. Hochschule für Musik. Er ist ein hervorragender Pianist und machte teils allein, teils mit dem Ehepaar Joachim Konzertreisen, auch ins Ausland; mit de Ahna (nach dessen Tode mit Wirth) und Hausmann veranstaltete er die ersten populären Kammermusikkonzerte in Berlin. *H. M.*

— Am 15. Juli vollendet Organist *Adolf Hoppe* in Freiburg i. B. sein 50. Lebensjahr. 1867 zu Kissingen geboren, besuchte er die Konservatorien in Karlsruhe und Leipzig und setzte sich nach kurzer Tätigkeit am Theater in Freiburg als Musiklehrer fest. 1892 wurde er Lektor für Musik an der Universität; daneben ist er Organist an der Lutherkirche, an der Synagoge und an der Pauluskirche, Leiter des akademischen Gesangvereins und einer Kammermusikvereinigung. *H. M.*

— *Karl Söhle* in Dresden, Verfasser von Musikantengeschichten, Seb. Bach in Arnstadt und anderer von uns und anderen

immer wieder gerne gelesener prächtiger Arbeiten, ist vom König von Sachsen zum Professor der Musik ernannt worden.

— Der Kammervirtuose *Paul Weschke*, Lehrer an der Hochschule für Musik in Berlin, ist zum Königl. Professor ernannt worden. Die Ernennung ist um so bemerkenswerter, weil Professor Weschke der erste Posaunist im Deutschen Reich ist, der diesen Titel führt.

— Unserem Mitarbeiter Musikschriftsteller und Landes-Ober-R.-Rat *Julius Schuch* in Graz wurde das Ehrenzeichen II. Klasse mit der Kriegsdekoration vom österreichischen Roten Kreuze verliehen.

— Graf *Seebach* hat die Leitung der *Dresdener Hofoper* seinem demnächstigen Nachfolger, dem Major *Georg v. d. Gabelentz-Linsingen* als Stellvertreter übertragen. Die Führung des Königl. Schauspielhauses hat er sich weiterhin vorbehalten.

— *Gabriele v. Lottner* (Nürnberg) wurde vom Prinzen Ludwig Ferdinand von Bayern zur Hofpianistin ernannt.

— *Stephan Krehl* ist in den Studienrat des Leipziger Konservatoriums gewählt worden.

— Der Dresdener Pianist *Emil Kronke* wurde zum Professor ernannt.

— *Walter Josephson* (Duisburg) ist zum Professor ernannt worden.

— *Elise von Tatopol* wurde vom 1. September 1919 ab für die Berliner Hofoper als Koloratursängerin verpflichtet.

— Dr. *Waldemar Staegemann* bleibt nach seinem neuen Vertrag an der Dresdener Hofoper.

— Zum ersten Konzertmeister der Berliner Philharmoniker wurde der Ungar *Géza von Kresz* ernannt.

— Das Leipziger Konservatorium verpflichtete *Marie Hedmondt* als erste Gesanglehrerin.

— Dem nach siebenjähriger Tätigkeit aus Altenburg scheidenden Hofkapellmeister *Rudolf Groß* wurde der Hofratstitel verliehen.

— *Georg Zottmayr*, der erste Bassist der Dresdener Hofoper, wurde zum Königl. Sächs. Kammersänger ernannt.

— Kapellmeister *Pollack* (Frankfurt a. M.) ist aus Amerika zurückgekehrt.

— Wie die „Schw. M.-Bl." in ihrem französischen Teile berichten, soll *Paderewski* amerikanischer Bürger geworden sein, weil er mit einem von Deutschland abhängigen Polen nichts mehr zu tun haben wolle. Eine artige Geschichte, wenn sie wahr ist. . . .

— *Adolf Sandbergers* symphonische Dichtung „Riccio" (nach Björnson) kam in *Duisburg* unter Panzner zur höchst beifällig aufgenommenen Wiedergabe.

— *Walter Niemann*, dessen Hauptwerke für Klavier — Suiten nach Hebbel, Jacobsen, Storm, Nokturnen („Singende Fontäne", „Alhambra", „Frauenchiemsee", Barkarolen („Sommernacht am Flusse") und Chaconne (nach Frenssen) — Lambrino, Friedman, Schmid, Georgii, Köhler-Eckardt, Chop-Groenevelt, Rappoldi-Kahrer, von Binzer, Andersson, Zangenberg u. a. auf die Programme ihrer Klavierabende im nächsten Winter gesetzt haben, veröffentlichte soeben (bei Kahnt) als Seitenstück zu seinen „Deutschen Ländlern und Reigen" ein Heft mit 10 kleinen deutschen Ländlern und Tänzen „Geschichten aus den Bergen" op. 41 und vollendete, als Seitenstück zu seinen Romantischen Miniaturen nach Jacobsen, ein Mosaik von 10 Romantischen Miniaturen „Pompeji" op. 48.

— *Erwin Lendvai* arbeitet zurzeit an einer großen Oper „Der fröhliche Smetse", deren Dichtung von *Fritz Droop* (Mannheim) stammt.

— *Eine Sammlung der Briefe Robert Franz'* bereitet der Dresdener Musikschriftsteller Dr. Erich H. Müller (Dresden-A., Wasastraße Nr. 14) vor. Er richtet an die Besitzer von Handschriften die Bitte, ihn auf die in ihrem Besitze befindlichen Franz-Briefe aufmerksam zu machen und ihm möglichst die Urschriften oder Abschriften davon für kurze Zeit zur Verfügung zu stellen.

— Es wird die Nachricht verbreitet, die *Meininger Hofkapelle* sei unter Leitung ihres Dirigenten *Eugen Papst* von ihrer erfolgreichen Reise nach der Schweiz zurückgekehrt. Hat es denn in Meiningen schon wieder einen Dirigentenwechsel gegeben? Vorvorgestern hatte er doch noch einen anderen Namen. . . .

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— In Hannover starb im 54. Lebensjahre der hochverdiente Hofkapellmeister *Karl Gille*.

— *Fernand Halphen* (Paris), Schüler von Guiraud und Massenet und Komponist einer Klavierviolinsonate, einer Symphonie, einer Oper „Le Cor fleuri", von Liedern und Instrumentalwerken, ist für seine Heimat gefallen.

— In Leipzig ist, wie erst jetzt bekannt wird, am 26. April *Friedrich Moritz Wirth* gestorben. Am 14. Sept. 1849 in Euba bei Chemnitz geboren, durchlief er das Gymnasium in Freiberg und studierte in Leipzig klassische Philologie, Philosophie und Nationalökonomie. Durch die von Kretzschmar wiederbelebte „Affektenlehre" stark angeregt, suchte Wirth in zahlreichen Arbeiten Wagner, Beethoven u. a. auf eine eigene, freilich keineswegs unanfechtbare Weise nahe zu kommen. Seine Aufsätze sind zumeist im „Musikal. Wochenblatt" und den „Redenden Künsten" erschienen. Beachtet wurde seinerzeit das Buch „Bismarck, Wagner, Rodbertus".

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im Königl. Theater zu *Wiesbaden* brachte die Uraufführung des dreiaktigen Singspiels „Sah ein Knab' ein Röslein stehn" von *W. Jacoby*, Musik von *Heinr. Spangenberg*, den Wiesbadener Autoren einen freundlichen Erfolg. Friederike Brion steht im Mittelpunkte der lustigen (! D. Schr.) Vorgänge, die sentimental ausklingen. Der Komponist hat durch geschickte Verwendung bekannter Volkslieder sich dem volkstümlichen Charakter des Stückes gut anzupassen gewußt.

— Die Oper „Othellos Erzählung" des kroatischen Komponisten *Stojagowitsch* erlebte an der Königl. Oper in Budapest ihre beifällig aufgenommene Uraufführung.

— In *Königsberg i. Pr.* wurde „Maria und Martha", Oratorium für Soli, gemischten Chor, Streichorchester und Orgel von *Otto Fiebach* zur teilnahmsvoll begrüßten Uraufführung gebracht.

— *Max R. Albrechts* Oper „Jeljena" (Text von Hermann Boehringer) wird im November unter persönlicher Leitung des Komponisten in den Vereinigten Stadttheatern zu *Aussig-Teplitz* zur Uraufführung gebracht werden.

— *Bernhard Sekles'* Oper „Scheherazade" wurde für *Mannheim* zur Uraufführung erworben.

— Direktor Gregor (Wien) hat die vieraktige Oper „Ferdinand und Luise" von *Julius Zaiczek-Blankenau* für die nächste Spielzeit erworben.

— Die Neuinszenierung von *Mozarts* „Così fan tutte" durch Dr. *Ernst Lert* in Leipzig wollte das selten gehörte Werk durch Zurückführung der Handlung auf die Einheit von Zeit und Raum für die deutsche Bühne zu retten suchen. Der Versuch scheint nach den vorliegenden Berichten fehlgeschlagen zu sein. Die einzig mögliche Rettung dieses Juwels Mozartscher Kleinkunst liegt wohl in der Rückkehr zu einer Aufführung des Werkes nach dem Muster des Residenztheaters in München.

— *Pfitzners* „Palestrina" soll im nächsten Jahre an der Berliner Hofoper gegeben werden. Graf Hülsen hat es diesmal fabelhaft eilig. Sollte er unternehmungslustig geworden sein? Da bringt es die Berliner Kgl. Oper vielleicht in einigen Jahren gar zu einer Uraufführung. . . .

— Bei einem von Anna Hegner und Julius Weismann in *Freiburg i. Br.* veranstalteten Konzert kam eine neue Sonate *Weismanns* (op. 69) zur Uraufführung und fand begeisterte Aufnahme.

— Die Garnisonsmusik in *Stuttgart* brachte eine Ouvertüre für großes Orchester in D dur von *Heinrich Schlegel* zur lebhaft begrüßten Uraufführung. Das Werk, großlinig im Stile eines ersten Sonatensatzes gehalten, mischt ernste und heitere Themen und klingt festlich groß aus.

— *E. W. Korngold* hat ein neues Streichsextett durch das verstärkte Rosé-Quartett zur Uraufführung gebracht, seit dem prachtvoll geschwungenen Klaviertrio op. 1 nach den großen Theatererfolgen das erste Zurückgreifen auf die beschränkten Mittel der Kammermusik. Nun, die Kammer hat sich in der neuen Produktion schon oft zum Prunksaal erweitert, und wie Schönbergs wirklich „verklärtes" Sextett das Tristanorchester dem Kammerspiel gewann, so tut hier Korngold mit dem schweren Renaissanceprunk seiner „Violanta". In der Beherrschung der geschlossenen Form sind gegenüber dem Trio, der Schauspielouvertüre und der Sinfonietta gewaltige Fortschritte zu erkennen, während Stimmung und Einfall gegenüber jenen Werken eher dem Opernhaften hingegeben sind. Häßliches und Schönes, beides zaubert der junge Meister, wie er will, das Schöne besonders schön, das Häßliche ausgiebig häßlich. Aber die Schönheiten überwiegen, und die dunkle Glut des Adagios, die zu ekstatischen Flammen schwillt, hat nicht leicht ihresgleichen. Einen ganz neuen Ton schlägt das Scherzo an: eine leicht wienerische, gedämpft humorvolle, etwas ironische, dabei hinreißend liebenswürdige Mischung von Tanz und Wein und Wienerwald. Ein Schubert, der nicht vor Johann, sondern nach Richard Strauß gelebt hätte. Dr. *R. S. Hoffmann*.

— Die Königl. Oper in *Budapest* brachte eine Tanzdichtung von Béla Balázs „Der aus Holz geschnitzte Prinz", Musik von *Béla Bartók* zur Uraufführung. Die Frankf. Ztg. bringt eine Besprechung des Werkes, die wir zum Abdrucke bringen, weil der für uns als abgegangen gemeldete Bericht unterwegs

verlorengegangen zu sein scheint. „Der von Béla Balázs verfaßte Text behandelt bald in Maeterlinckschen, bald Andersenschen Stimmungen eine kleine Prinzenfabel von naiver Romantik: ein junger Königssohn wirbt um eine Prinzessin, kann aber nicht zu ihr gelangen, da irgendeine Fee selbst in Liebe zu ihm entbrannt ist und Wald und Bach veranlaßt, dem Prinzen den Zutritt zu seiner Schönen zu wehren. Die Aufmerksamkeit der Prinzessin zu wecken, konstruiert der Königssohn mit Hilfe seines Stockes, seiner Krone und seines Mantels einen hölzernen Prinzen; und dabei muß er erleben, daß die junge Dame mehr Gefallen an dem äußeren Flitter der Königswürde findet als an ihm selbst, der nun seines äußeren Glanzes beraubt vor ihr steht. Der hölzerne Prinz wird lebendig, vollführt mit der Königstochter ein steifes Liebesduo, indes die Fee den jungen Prinzen beinahe für sich gewinnt. Schließlich siegt die echte Liebe und der Prinz führt die Prinzessin heim. Zu diesem Sujet hat *Béla Bartók*, der bekannte Sezessionist der ungarischen Tonkunst eine Musik geschrieben, die in ihrer harmonischen Kühnheit, in ihrem rhythmischen Witz, unleugbar groteske nHumor, aber in einer kaum durch Lichtblicke unterbrochenen Flut von Kakophonien die romantisch dämmerige andeutungsreiche Stimmung des Märchenvorganges zu illustrieren bemüht ist. Es ist eine Musik jenseits alles Herkömmlichen, die in ihrem Stil alle Eigenart geistvoller Dekadenz erkennen läßt, sicherlich dem Widerspruch aller konservativen Musiker, aber auch der begeisterten Zustimmung aller modernen Bekenner einer Neutönekunst begegnen wird. Die Aufführung, die das Werk fand, erschöpfte in den vom Intendanten Grafen Bánffy entworfenen Kostümen und Dekorationen, in der virtuosen Tanzkunst der Hauptdarsteller, der Damen Pallay, Nirschy und Harmat und des Herrn Brado alle die zuweilen düstere, zuweilen ironischen Märchenstimmungen des Tanzpoems."

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Im Musikverlag *Ferdinand Zierfuß*, München I, erscheint seit einiger Zeit eine *„Sammlung musikwissenschaftlicher Dissertationen"*, herausgegeben unter Mitwirkung der Bückeburger Zentralstelle für musikwissenschaftliche Universitätsschriften von Dr. *Rau* (Bückeburg). — Mit ihr wird zum ersten Male der Versuch gemacht, musikwissenschaftliche Dissertationen zu günstigen Bedingungen für die Verfasser in einer Sammlung zu vereinigen. — Aufnahmebedingungen teilt auf Anschrift der Verlag mit.

— Mit der Verschiebung der 400-*Jahrfeier der Reformation* auf das Jahr 1918 kommt auch das für den 2. und 3. November in Eisenach geplante große Bach-Fest in Fortfall.

— Der *Festhaus-Verein Darmstadt* hielt seine Hauptversammlung für das Jahr 1917 ab. Der Jahresbericht gab ein günstiges Bild von dem Stand der Vereinssache. Die Mitgliederzahl hat einen nur unwesentlichen Rückgang erfahren, ein Beweis, daß die Festhausidee tiefe Wurzeln geschlagen hat.

— *Eisleben* birgt eine sehr bemerkenswerte Seltenheit in seinen Mauern, das *Reinharmonium* von *Karl Eitz.* Viele Teilnehmer des Kirchengesangvereinstages (7. und 8. Mai 1917) haben denn auch nicht versäumt, das Werk kennen zu lernen. Die reinen Harmonien der Drei- und Mehrklänge, die merkwürdigen Erscheinungen der Ober- und Kombinationstöne überraschten allgemein. Daß die Reinheit der Intervalle so viele und wirklich sehr kräftig in das Gehör fallende Unterschiede bedingt, ist auffallenderweise nur wenigen Musikern bekannt. Fast alles, was die Musikgelehrten seit Aristoxenos (350 v. Chr.) bis jetzt über die musikalischen Tonverhältnisse erforscht haben, läßt sich am Reininstrument mit überraschender Leichtigkeit klanglich veranschaulichen. Dem Chordirigenten hilft es über viele Schwierigkeiten hinweg, indem es ihm viele verzwickte Probleme löst. Das Eisleber Reinharmonium hat nicht, wie unser Klavier, nur 12, sondern 36 Töne in der Oktave. Der Erfinder hat für die Universität in Berlin, das Deutsche Museum in München und für das Ausland noch größere Werke erbauen lassen, die 104 in der Tonhöhe verschiedene Töne in einer Oktave haben. Bis jetzt ist diese von Eisleben ausgehende Erfindung trotz mancher ähnlicher Versuche noch nicht übertroffen worden.

— Auch eine Erinnerung an *Teresa Carreño.* Es war vor Jahren in Zürich. Die Künstlerin hatte auch den unzugängigsten Züribieter durch die elementare Kraft ihres genialen Spieles gewonnen. Freund Emil Francke, ein Münchener, dichtete damals Zwei- und Vierzeiler in unübersehbarer Zahl auf die Pianistin. Einer würdigte die männliche Kraft des Anschlages so: „Zu einem gratulier' ich mir: Mein Buckel ist nicht Dein Klavier".

— Zur Feier des 25jährigen Bühnenjubiläums des holländischen Opernsängers *Henri Brondgeest* gelangte im *Amsterdamer Stadion* Oskar Wildes „Salome" mit der *Straußschen* Musik zur Aufführung. Da die Handlung im Freien spielt, ist die Vorbedingung zu einer Darstellung in freier Natur gegeben. Das Spiel begann bei Tageslicht, wie es der Anforderung des Dichters entspricht, und endigte in der Nacht. Um diese Naturwahrheit erzielen zu können, war es nötig, die Handlung durch Unterstreichung von wirkungsvollen Bildern im Palast des Herodes kunstgerecht und stilgemäß zu verlängern. Die Uebersetzung der „Salome" stammt von der Dichterin Baronesse Quarles de Quarles.

— In *Mailand* wird gegenwärtig, wie die „Frankf. Ztg." berichtet, eine der unbekanntesten Opern *Rossinis*, „Signor Bruschino", zur Aufführung gebracht. Die Musik dieses Werkes hat ihre eigene Geschichte: Rossini wollte sich mit dieser Komposition rächen. Im Jahre 1813 erfuhr der Theaterdirektor San Mose in Venedig, dem sich Rossini zur Ueberlassung seiner nächsten Oper verpflichtet hatte, daß der Meister das gleiche für einen Vorschuß von 500 Lire auch einem anderen Direktor zugesagt hatte. Erbost forderte San Mose die Einhaltung seines Vertrages und zwang so Rossini, die Musik zu einem geradezu blödsinnigen Text zu schreiben. Die erste Aufführung ließ aber den Direktor sein Vorgehen bereuen. Bereits während des Vorspiels war das Publikum sehr erstaunt darüber, daß die zweiten Violinen das Spiel der ersten dadurch begleiteten, daß sie von den Musikern vorschriftsmäßig gegen die Notenpulte geschlagen wurden. Hierauf schluchzten die Baßgeigen in den höchsten Oktaven, wogegen die Sopranistin mit ihrer Stimme gewissermaßen in den Keller hinabsteigen mußte. Während der komischsten Szene des Stückes ertönte ein gedehnter Trauermarsch. Die Vorstellung endete mit einem Riesenkrach im Publikum, aber Rossini war gerächt. Weshalb die Italiener diese sonderbare Racheoper 104 Jahre später wieder zur Aufführung gebracht haben, ist schwer zu sagen.

— In *England* befinden sich viele Erinnerungszeichen an den großen *Händel*. Die Engländer haben ihn, der so viele Jahre unter ihnen weilte, als Handel unter ihre Großen eingereiht. Ein Teil der Händel-Reliquien aus der Musikbibliothek von Dr. W. H. Cummings von der „Guildhall School of Music" ist nun kürzlich unter den Hammer des Auktionators gekommen. Unter ihnen befindet sich das eigenhändige Testament Händels mit vier Anhängseln. Die Blätter sind nach Erblindung des Meisters mit sehr unsicherer Hand geschrieben, das letzte drei Tage vor seinem Tode, am 11. April 1759. Es ist fast unleserlich. Das Testament enthält u. a. folgende Schenkung: „Mein kleines Spinett, meine Hausorgel, meine Musikbücher und 100 Pfd. Sterling an Christopher Smith," der Händels Noten und seine Korrespondenz schrieb. Ferner wurde eine Handkrause Händels verkauft, das einzige Kleidungsstück, das noch existiert. Die Krause stammt aus der Zeit eines Besuches, den Händel im Jahre 1750 seinen Verwandten abstattete.

— In Nummer 17 der „N. M.-Ztg." S. 274 ist in dem Liede an den Abendstern ein Fehler unterlaufen; es heißt nicht „Toi que j'ai toujours revoir", was übrigens auch keinen Sinn hat, sondern: „Toi que j'aimais toujours revoir". Das Lied ist mit deutschem und französischem Text vor ungefähr 25 Jahren bei C. F. Meser (Adolf Fürstner). Berlin, erschienen. Die Interpunktion ist an verschiedenen Stellen falsch. (Mitteilung von W. Hoefnagels.)

* * *

Unsere Musikbeilage. *Hans Schink* (Urach) ist Schüler von *Joseph Haas*. Sein lieber und anspruchsloser „Kleiner Walzer" wird bei nicht zu langsamem und fein abgetöntem Vortrage seinen Eindruck nicht verfehlen. Der Vortrag des „Krakowiak" *Lipskis* erfordert die sorgfältige Beachtung der auf leichte, an sich unbetonte Taktteile fallenden Akzente. Im übrigen ist darauf zu achten, daß der Krakauer Tanz kein leidenschaftliches Moment, wohl aber heitere Grazie in sich birgt, mit der sich im e moll-Absatze eine kleine Dosis von sentimentaler Schwermut eint.

Zur gefl. Beachtung! **Wir bitten die Bezieher unserer Zeitschrift freundlich, im Falle nicht rechtzeitigen Eintreffens des einen oder anderen Heftes versichert zu sein, daß wir an solchen Verzögerungen keine Schuld tragen, diese vielmehr auf von uns nicht zu beeinflussende Umstände, insbesondere Störungen im Bahnversand, zurückzuführen sind. Es sind auf diese Weise während des Krieges schon Verspätungen bis zu zwei und sogar drei Wochen entstanden.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 23. Juni. Ausgabe dieses Heftes am 5. Juli, des nächsten Heftes am 19. Juli.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 20

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Die Schweiz und die deutschen Künstler.

Durch deutsche Musiker, die längere Zeit hindurch in der Schweiz gelebt und gewirkt haben, bin ich über gewisse Vorgänge unterrichtet worden, aus denen die Erzähler auf eine starke Deutschfeindlichkeit auch der deutschschweizerischen Künstler schließen zu müssen glaubten. Ich habe demgegenüber immer wieder an Gegenbeispiele erinnert, so an die Tatsache, daß dem einen oder andern reichsdeutschen Musiker, der seinem Vaterlande jetzt als Soldat dient, seine Stelle in der Schweiz sogar heute noch, am Ende des 3. Kriegsjahres, offen gehalten wird, habe weiter darauf aufmerksam gemacht, daß es nicht angehe, aus einzelnen unerfreulichen Erscheinungen Schlüsse auf das Verhalten der Allgemeinheit zu ziehen und was derlei mehr war. Nun geht mir soeben das 12. Heft der „Schweizerischen Musikpädagogischen Blätter" (vergl. auch den Bericht in Nr. 19 der Schw. M.-Ztg.) zu. In ihm finde ich einen vom Herausgeber, Musikdirektor E. A. Hoffmann (Aarau), gezeichneten Artikel unter dem Titel „Die Schweiz den Schweizern", der im wesentlichen an Ausführungen E. Islers, des Leiters der Schw. M.-Ztg., anknüpft. Auf diesen Aufsatz mit einigen Worten einzugehen erscheint mir Pflicht. Isler hat an die Generalversammlung des „Schweizerischen Tonkünstlervereins" folgende Frage gerichtet: „Was gedenkt der ‚Schw. T.V.' zu unternehmen gegen das Ueberhandnehmen ausländischer Kunstpropaganda auf dem Gebiete der Musik?" Ihren Ausgangspunkt hat die „Motion" selbstverständlich in der im vorigen Herbste eingesetzten Bewegung deutscher und anderer ausländischer Künstler, „die Seelen der Neutralen mit Kunstmitteln gewinnen zu wollen." Diese Kunstpropaganda, führt Isler aus, ist eine wohlberechnete Massensuggestion; die, welche sie treiben, sind glänzende Geschäftsleute, das materielle Ergebnis kommt, auch wenn die Veranstaltungen unter der Wohltätigkeitsflagge segeln, nur zum kleinen Teile den Schweizer Hilfsbedürftigen zugute. So ist der Schweiz bis jetzt mehr als eine Million Franken entzogen worden, für die Kunstverhältnisse des Landes eine Riesensumme. Die Förderung ausländischer Kunst nützt der Schweiz nichts, wenn das Land eine große volks- und kunstwirtschaftliche Einbuße erleidet. Um die Sache einigermaßen zu vertuschen, wurden energische Versuche gemacht, um schweizerische Kunstinstitute zu Gastspielreisen ins Ausland zu veranlassen. Ein einziges Theater, das Züricher, ist daraufhin nach München gereist. Wie im Auslande, sollten auch in der Schweiz von seiten der Regierung Versuche unternommen werden, die Fluten fremder Künstler in der Schweiz einzudämmen und zurückzudrängen. Alles aber soll ohne jede Auslandsfeindlichkeit vor sich gehen. Unter anderem hat V. Andreae zu diesen Ausführungen Islers erklärt, die Schweiz habe „entschieden zu viel ausländische Musik". In erster Linie müsse „das Eindämmen von denen ausgehen, die über Säle verfügen" und „Konzessionen zu erteilen" haben. Auch Projekte wie die Errichtung eines Internationalen Kunsthauses (vergl. Bayreuth) mit einem im wesentlichen amerikanischen (!) Kapitale von 10 Millionen Franken sollten verhindert werden. Der Artikel schließt mit den Worten: „Wir wollen der ausländischen Kunst, die wir immer und immer anerkannt haben und anerkennen werden und wollen, von wo sie auch komme, nicht die Türe zumachen, wir wollen nur den Zufluß regulieren, damit wir nicht ertrinken."

Vielleicht erinnern sich die Leser der „N. M.-Ztg.", daß ich schon wiederholt in diesen Blättern die deutschen Künstler davor gewarnt habe, durch allzu häufige und namentlich durch Massenbesuche in der Schweiz den Bogen zu überspannen und Gegenäußerungen hervorzurufen. Das ist nicht beachtet worden. Hier haben wir den Anfang des Resultates. Die Geschädigten werden in erster Linie, falls, was zu erwarten ist, die „Motion" Erfolge haben wird, die deutschen Künstler sein, nicht die französischen oder englisch-amerikanischen. Daß die keine Einbuße erleiden, dafür wird schon das schweizerische Welschland sorgen. Von Anderem abgesehen. Wird nun aus deutschen Künstlerkreisen die Antwort kommen „Deutschland den Deutschen"? Werden die vielen Schweizer, die in Deutschland an geachteten und zum Teil führenden Stellen stehen, boykottiert werden? Schwerlich. Im großen Deutschland genießt der fremde Wissenschaftler, der Künstler um seines Wissens und Könnens wegen Achtung, Schutz und Förderung. Was liegt an seiner Nationalität, wenn er die Gesetze des Landes, das ihm eine Heimat geboten hat, achtet? Genau so lagen die Dinge bisher in der Schweiz. Daß die Verhältnisse in der Schweiz, dem so viel kleineren Lande, besonders schwierige geworden sind, darf nicht verkannt werden. Der großen Zentren des Musiklebens sind verhältnismäßig wenige, aber der schweizerischen Tonkünstler sind viele. Sie verlangen bei Stellenbesetzungen usw. in erster Linie Berücksichtigung. Das läßt sich begreifen und ist wohl in keinem Lande anders. Nun wäre es

aber ein Fehler (er wird freilich schwerlich gemacht werden), wenn ein zukünftiges Gesetz in der Schweiz verbieten würde, ausländische Künstler überhaupt in leitende Stellungen zu berufen, da dadurch unter Umständen der schweizerischen Kunstpflege, die sich jetzt allerdings mächtig regt, unberechenbarer Schaden geschehen könnte. Auch wird die Schweiz der Hilfeleistung fremder Künstler in ihren großen Orchestern schwerlich je entraten können oder sich den Genuß, große Sänger und Instrumentalisten des Auslandes zu hören, entgehen lassen. Das alles ist von vorneherein klar. Wogegen sich die Schweizer Künstlerschaft wendet, ist der Massenbesuch der Fremden, deren Leistungen — dieser Punkt ist besonders wichtig — nur zu Anfang der ganzen Bewegung außergewöhnlich gute waren, in ihrem Verlaufe aber immer minderwertiger wurden. Das brachte die Gemüter in Aufregung und ließ die Frage, von der diese kurze Betrachtung ausging, reifen.

In der Schweiz haben die Bestrebungen, zu einer nationalen Schule in der Musik zu gelangen, später als in anderen Ländern eingesetzt. Einige dieser Schulen, die sich selbst Schranke und Ziel des Ausdruckes setzten, sind bereits wieder entschlafen oder haben längst mit oder ohne Resignation einen Kompromiß mit der mitteleuropäischen Musik geschlossen. Ob die Schweiz mit ihrem berechtigten Verlangen, eine bodenständige Tonkunst zu bekommen (ich halte die Behauptung, daß die Schweiz bereits eine ausgesprochene Eigenmusik besitze, trotz einzelner Leistungen, die auf das Gegenteil schließen lassen, für falsch oder doch zum mindesten für noch verfrüht), Erfolg haben wird, bleibt abzuwarten. Die Frage hat mit der anderen, die uns hier flüchtig beschäftigte, nur mittelbar zu tun. Diese ist in erster Linie eine wirtschaftliche, nicht eine künstlerische. Um der alten freundschaftlichen Beziehungen Deutschlands und der Schweiz willen darf der Hoffnung Ausdruck gegeben werden, daß sie eine leidenschaftslose und sachliche Erörterung finden möge.

* * *

Kurz nach Niederschrift der voranstehenden Ausführungen ging mit Nr. 19 der Schw. Musikztg. zu. Auf S. 120 Sp. 2 lese ich Worte des Schriftleiters, die meiner Auffassung der Sachlage durchaus recht geben. Herr Isler wendet sich gegen die Auslassungen, die seinerzeit die Allg. M.-Ztg. gegen die Ernennung Fr. Hegars zum auswärtigen Mitgliede der K. Akademie der Künste in Berlin veröffentlicht hat, Auslassungen, die auch ich lebhaft bedauere, da Hegar stets ein treuester Freund und Förderer der deutschen Kunst, ein Freund von R. Götz und Brahms und mit den Bestrebungen, das deutsche Lied zu verbreiten, aufs engste verbunden war. Was nun aber Herr Isler zu den Bemerkungen der Allg. M.-Ztg. selbst bemerkt, geht in einigen Punkten ganz entschieden zu weit und beweist außerdem, daß mit dem beabsichtigten Schutze für die Schweizerische Kunst in erster Linie der Uebereifer der deutschen Kunstpropagandisten getroffen werden soll. Er schreibt:

„Diese Notiz war wohl kaum weniger angebracht als zu einer Zeit, in der Deutschland die Schweiz mit Kunstveranstaltungen überschwemmt, in der das ‚Deutsche Theater' unter Max Reinhard zu seinen früheren 16 Gastspielen in der Schweiz 22 neue folgen ließ, nach einem Konzertwinter, der der Schweiz über 60, von der deutschen sogenannten ‚Kunstpropaganda'-Stelle ausgehende Veranstaltungen brachte. So ist man in Berlin gegen die neutralen Ausländer gesinnt, aber wenn wir gegen das Ueberhandnehmen ausländischer, vorwiegend deutscher Kunstveranstaltungen in der Schweiz aufmucksen und unserer Ansicht Ausdruck geben, dann nennt man das in Deutschland (siehe ‚Deutsche Tonkünstler-Zeitung' vom 5. Juni) ‚ein würdiges Seitenstück zur Christiania-Affäre' (Verbot eines Nikisch-Konzertes). Ein wirklich würdiges Seitenstück zur Briefkastennotiz in der „Berliner Allgemeinen" ist jedenfalls die Wegwahl Dr. Volkmar Andreaes aus dem Ausschuß für Prüfung der Partituren des Allgemeinen Deutschen Musikvereins in der Generalversammlung des Vereins vom 8. Juni 1917 in Berlin, mit der Motivierung, Andreae sei Ausländer. Ja, ja, aber 1910 in Zürich, im Ausland, ließ man sich Andreaes Verdienste um das Tonkünstlerfest desselben Vereins wohl gefallen. Tempora mutantur!"

Den im Originale nicht gesperrt gedruckten Satz halte ich für eine Entgleisung, da er eine vereinzelte Ansicht in unzulässiger Weise verallgemeinert. Wäre „man" gegen die Schweizer in Berlin (jede andere führende deutsche Kunststadt könnte ebensogut genannt werden) gesinnt, wie Herr Isler es darstellt, so würden die Schweizer Künstler nicht völlig ungehindert in Deutschland ihrem Berufe nachgehen können. Ihre Namen sind ja bekannt. Frage doch die Red. der Schw. M.-Ztg. die Betreffenden nach ihren Erfahrungen über die Behandlung der Schweizer in Deutschland! Frage sie auch die Universitätsprofessoren und die anderen neutralen Ausländer, vergesse sie auch die Vertreter feindlicher Nationen nicht, von denen immer noch eine erkleckliche Anzahl in Deutschland völlig frei und ungehindert lebt und arbeitet. — Die Wegwahl Dr. V. Andreaes will auch mir nicht recht verständlich erscheinen, aber für ebenso verkehrt halte ich es, dagegen des schweizerischen Komponisten Tätigkeit auf dem Züricher Tonkünstlerfeste von 1910 auszuspielen. Die verstand sich, wie die Dinge lagen, doch wohl ziemlich von selbst, sie ist übrigens auch, soweit ich mich erinnere, gebührend anerkannt worden. — Es hat wirklich keinen Zweck, Oel ins Feuer zu gießen: peccatum est intra muros et extra. Uebrigens bleibt, um das noch zu sagen, Isler für einige Behauptungen den Beweis schuldig. So für die, daß nur ein kleiner Teil der Einnahmen aus den von den fremden Künstlern gegebenen Konzerten zugunsten der Schweizer Notleidenden verwendet worden sei. Hier wären m. E. genaue statistische Nachweise am Platze gewesen. Und außerdem: führten die deutschen Künstler die Erträge aus ihren Veranstaltungen an ihre internierten Landsleute ab, die Franzosen die ihrigen an die Franzosen: wem kam und kommt denn dies Geld wieder zugute? Doch wohl weder Deutschland noch Frankreich, sondern der Schweiz, in der die Internierten eine aus dankbaren Herzen begrüßte zeitweilige Aufnahme gefunden haben. Um der Gerechtigkeit willen wäre auch eine genaue, wenn auch nur numerische Zusammenstellung der von deutscher und von französischer und italienischer Seite veranstalteten Kunstabende wünschenswert gewesen und es hätte der Hinweis darauf nicht fehlen dürfen, daß doch wenigstens ein Teil der Konzert- und Theatereinnahmen unbestreitbar aus den Taschen der Nicht-Schweizer geflossen ist. Möge es an dem Gesagten genug sein.

W. Nagel (Stuttgart).

Joseph Marx.

Von JULIUS SCHUCH (Graz).

Ein mächtiger Zauber entströmt den Tonwerken des steirischen Meisters *Joseph Marx*. Geniale musikalische Anlagen, ein reger, streng geschulter Geist und ein rastlos erworbenes, tiefgründiges Fachwissen bezeichnen seine künstlerische Persönlichkeit.

Liebe zur Musik herrschte schon im Elternhause: frohvergnügt spielte Vater Marx, soweit es sein ärztlicher Beruf zuließ, seine Wiener Heimatstänze, ernster nahm es die Mutter, die ihrem aufgeweckten Pepo den ersten Klavierunterricht gab, noch ernster die Schwester, die ein geschätztes Mitglied der Leipziger Oper wurde. Ein Wunderkind war der kleine Pepo nie gewesen, wenn er auch, angeregt durch Clementis Sonatinen, ähnliche musikalische Gebilde zu formen versuchte

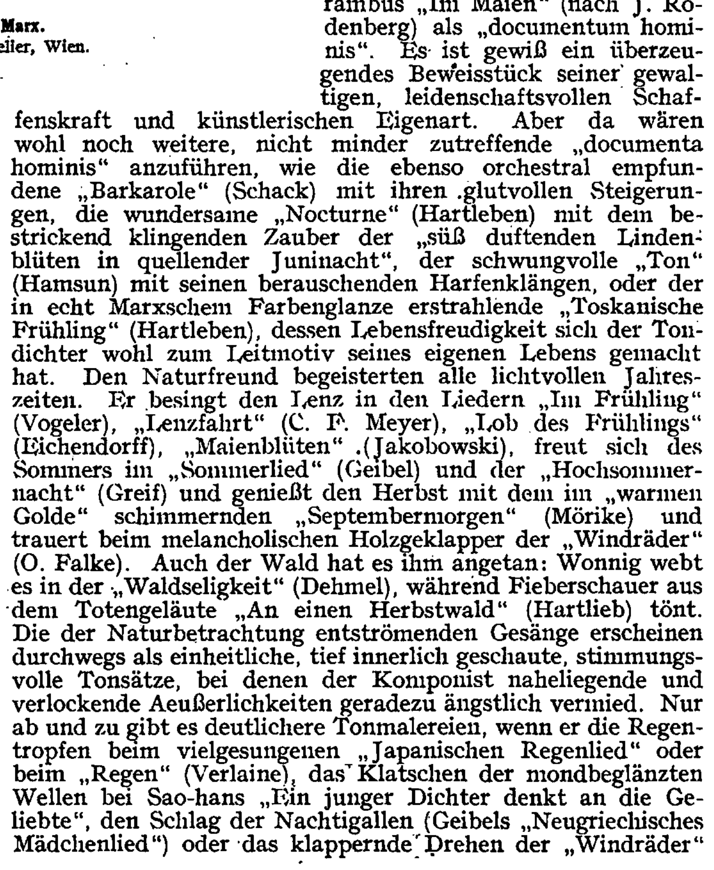
und sich stundenlang im Blättergrün des Hausgartens verträumen und auf das geheimnisvolle Raunen der Natur horchen konnte. Neben den Studien am Grazer k. k. II. Staatsgymnasium besuchte er die Musikschule Buwa und genoß später den theoretischen Unterricht des Musikvereinsdirektors Degner. Nach der Matura wandte sich unser junger Freund der Philosophie zu und hörte die „lebendigen Vorträge Strzygowskis", der ihm das Wesen der Renaissance erschloß, und Meinongs, dessen Einsichten er viele Einblicke in die Harmonik und eine klare ästhetische Kunstanschauung verdankte. Unmittelbar anregend wirkte auch der Verkehr mit Witasek und die Freundschaft mit dem Dozenten Benussi, dessen Arbeiten ihn schon als Exempel sehr anregten, wie Marx selbst gesteht. Selbstverständlich mußte das wissenschaftliche Meisterstück musikalischer Natur sein: „Ueber die Funktion von Intervall, Harmonie und Melodie beim Erfassen von Tonkomplexen" war das Thema seiner Dissertation. Im Anhange schrieb er „Ueber die psychologische Gesetzmäßigkeit der Tonalität", eine Abhandlung, die mit dem Wartinger-Preis der philosophischen Fakultät gekrönt wurde. Während der strengen Lehrjahre hatte sich auch der musikalisch-künstlerische Gesichtskreis wesentlich erweitert. Die deutschen Meister Brahms, Bruckner, Wolf, Reger, Strauß waren Gegenstand verständnisinniger Studien geworden. Debussy, die modernen Russen bis Skriabine, ja selbst Poldini fesselten ihn durch ihre harmonischen und rhythmischen Eigenheiten. So saß der sinnende Baccalaureus der Musik mit dem blassen, feingeschnittenen Gesichte Jahr um Jahr, von früh bis spät im stillen Kämmerlein der väterlichen Villa am Fuße des lieblichen Ruckerlberges bei seinen kompositorischen Arbeiten, die sich allgemach zu Bergen türmten: Lieder, Orgel- und Klavierstücke, Chöre und symphonische Sätze, Arbeiten, die dem werdenden Doktor der Philosophie bald eine außerordentliche Sicherheit in der Kunst des Tonsatzes und Beweglichkeit des Ausdrucksvermögens gaben. Von all diesen Werken kam damals nur ein einziges zur öffentlichen Aufführung: eine Ciaconna für die Orgel, 27 phantasiereiche, kontrapunktisch erstaunlich gewandt gearbeitete Variationen. Otto Burkert spielte sie am 29. Oktober 1905 in Brünn. Vertieft in seine Kunst, abseits vom Weltgetriebe, ging der junge, verträumte Künstler seine eigenen Wege und wollte von einer Aufführung seiner Werke nichts wissen. Ein sicheres Gefühl sagte ihm wohl, daß seine Zeit kommen werde. Mittlerweile war Marx am 11. Mai 1909 volle 27 Jahre alt geworden und der Vater begann sich bereits um die Zukunft seines Pepo zu sorgen. Begeisterte Freunde setzten aber noch im selben Wonnemond einen „Kompositionsabend" durch. Zum künstlerischen Ereignis wurde der denkwürdige Abend des 28. Mai, an dem der Tondichter, unterstützt von der kunsttüchtigen Frau Anna Hansa, eine reiche Blütenlese seiner köstlichsten Lieder vorführte. Man war überrascht, ergriffen, begeistert! In freudiger Erregung über das Aufleuchten solch außergewöhnlicher Begabung und so meisterlichen Könnens fühlte ich mich zum Herold seiner Kunst verpflichtet und kündete sonach im „Grazer Tagblatt": „. . . Man fühlt bei Marx, daß er aus dem Vollen schöpft. Jedes seiner Werke ist aus einem Gusse. Nach allem, was ich von ihm kennen gelernt habe, muß ich an seine künstlerische Berufung glauben. Schäumt er auch im jugendfrohen künstlerischen Schaffensdrange bisweilen mächtig über, so läßt dieser Ueberschwang um so sicherer noch bedeutsame Taten erwarten. Hoffnungsfreudig darf sohin der Merker sagen: „Auf d e n habt acht." . . .

Und man hatte auf ihn acht. Lebhaftes Interesse war geweckt. Es kam zu wiederholten „Marx-Liederabenden", von denen der glanzvollste am 6. April 1910 dem Tondichter einen besonders einschneidenden Erfolg brachte: der „Schuberthausverlag", in dessen Rechte später die „Wiener Universal-Edition" trat, sicherte sich vertragsmäßig a l l e Werke unseres glücklichen Meisters. In alle deutschen Gaue flatterten alsbald 28 Lieder, die, von ersten Kräften gesungen und nicht selten vom Komponisten selbst begleitet, den Namen Marx rasch bekannt und berühmt machten. Indessen kamen auch Chorwerke heraus — „Morgengesang", „Abendweise" und „Herbstchor an Pan" —, die der Grazer deutsch-akademische Gesangverein „Gothia" (Sangwart Dr. Weis v. Ostborn) mit geradezu sensationellem Erfolge zur Uraufführung brachte. Damals schrieb Dr. Marx auch kunstkritische Aufsätze, die ihn als einen streng sachlichen, überzeugungstreuen und hervorragend berufenen Fachschriftsteller erscheinen ließen. Im Jahre 1911 hielt er eine feinfühlige Nachlese der von Hugo Wolf n i c h t komponierten Lieder aus Paul Heyses „Italienischem Liederbuche". Dieser prächtige, aus 17 Blüten bestehende Liederkranz, in dessen süßer Melodik sich das romanische Blut der Großmutter mütterlicherseits kundzugeben scheint, ward zum geziemenden Dankesgruß an Frau Anna, dem „guten Geist", an dem unser Meister die erste ihn erkennende und tatkräftigst fördernde künstlerische Kraft gefunden hatte. Nun wandte sich Marx der Kammermusik zu und schrieb seine Klavierquartette, die Triofantasie und Violoncell- und Geigenwerke. Der November 1914 brachte in das bisher verhältnismäßig ruhig verlaufene Leben eine bedeutsame Wendung: Der künstlerisch scharfsichtige Präsident Dr. Karl R. v. Wiener berief Marx zum Lehrer für Musiktheorie und Komposition an die k. k. Akademie der Musik nach Wien, wo unser Meister nun eine ihm gebührende und zusagende Lebensstellung fand. Die indessen ausgebrochene Kriegsstimmung war dem Schaffen idealer Friedenswerke nicht förderlich, dennoch entstanden seither sechs Klavierstücke, die eine wertvolle Bereicherung unserer modernen Klaviermusik bilden.



Joseph Marx.
Residenz-Atelier, Wien.

Betrachten wir nun die bisher veröffentlichten Werke, so fällt der Blick zunächst auf die *Lieder*, in denen sich der ganze Mensch und Künstler Joseph Marx offenbart. Unschwer vermöchten vertraute Freunde aus den 80 Liedern ein fast lückenloses deutliches Bild des Künstlers zu bilden. Schon die sorgsame Wahl der Texte aus der Weltliteratur, von den gemütreichen deutschen Romantikern bis zum chinesischen Lyriker Saohan, verrät den vornehm empfindenden geläuterten Künstler, der sich dann als großer Freund der Natur, tiefdenkender Philosoph, feinsinniger Kenner der Seele und als Mensch voll heißen Blutes und jugendlichen Ueberschwanges zu erkennen gibt. Marx selbst bezeichnet seinen Frühlingsdithyrambus „Im Maien" (nach J. Rodenberg) als „documentum hominis". Es ist gewiß ein überzeugendes Beweisstück seiner gewaltigen, leidenschaftsvollen Schaffenskraft und künstlerischen Eigenart. Aber da wären wohl noch weitere, nicht minder zutreffende „documenta hominis" anzuführen, wie die ebenso orchestral empfundene „Barkarole" (Schack) mit ihren glutvollen Steigerungen, die wundersame „Nocturne" (Hartleben) mit dem bestrickend klingenden Zauber der „süß duftenden Lindenblüten in quellender Juninacht", der schwungvolle „Ton" (Hamsun) mit seinen berauschenden Harfenklängen, oder der in echt Marxschem Farbenglanze erstrahlende „Toskanische Frühling" (Hartleben), dessen Lebensfreudigkeit sich der Tondichter wohl zum Leitmotiv seines eigenen Lebens gemacht hat. Den Naturfreund begeisterten alle lichtvollen Jahreszeiten. Er besingt den Lenz in den Liedern „Im Frühling" (Vogeler), „Lenzfahrt" (C. F. Meyer), „Lob des Frühlings" (Eichendorff), „Maienblüten" (Jakobowski), freut sich des Sommers im „Sommerlied" (Geibel) und der „Hochsommernacht" (Greif) und genießt den Herbst mit dem im „warmen Golde" schimmernden „Septembermorgen" (Mörike) und trauert beim melancholischen Holzgeklapper der „Windräder" (O. Falke). Auch der Wald hat es ihm angetan: Wonnig webt es in der „Waldseligkeit" (Dehmel), während Fieberschauer aus dem Totengeläute „An einen Herbstwald" (Hartlieb) tönt. Die der Naturbetrachtung entströmenden Gesänge erscheinen durchwegs als einheitliche, tief innerlich geschaute, stimmungsvolle Tonsätze, bei denen der Komponist naheliegende und verlockende Aeußerlichkeiten geradezu ängstlich vermied. Nur ab und zu gibt es deutlichere Tonmalereien, wenn er die Regentropfen beim vielgesungenen „Japanischen Regenlied" oder beim „Regen" (Verlaine), das Klatschen der mondbeglänzten Wellen bei Sao-hans „Ein junger Dichter denkt an die Geliebte", den Schlag der Nachtigallen (Geibels „Neugriechisches Mädchenlied") oder das klappernde Drehen der „Windräder"



„durch Nacht und Tod“ hören läßt. Der philosophische, das Wesen des Seins vergrübelnde Geist fand seinen Widerhall in dem tiefernsten Gesange „Der Denker“ (Calé), dem trostreichen „O süßer Tod“ (Platen), „Tuch der Tränen“ (Wertheimer), „An eine Herbstzeitlose“ (Schönaich-Carolath) und dem verklärten „Traumgekrönt“ (Rilke). Hier sei auch des in reichster Melodik erblühenden „Lied“ (Musset) und des hoheitsvollen „Gesang des Lebens“, bei dem „das Glück mit tönenden Rädern leuchtend vorüberfährt“, gedacht. Daß auch fromme Regungen durchs Gemüt unseres Tonpoeten ziehen, ist aus dem „Marienlied“ (Novalis) mit seinen lichten Weihrauchwölkchen, dem „Nachtgebet“ (Heß), dem „Christbaum“ (A. Christen) mit den wehmütigen Klängen aus längst vergangenen Jugendtagen („O Sanctissima“) und dem männlich-herben, fast trotzigen „Gebet“ (G. Falke) wahrzunehmen. Wie trefflich sich Marx auf die Schilderung mannigfachster Seelenstimmungen und charakteristische Zeichnung versteht, zeigen die packend impressionistisch gemalten „Der Gast“ (Fontane), die zierlich-huschende „Elfe“ (Eichendorff) und gar die kapriziösen Vertonungen aus Girauds Pierrot lunaire, „Valse de Chopin“, „Kolumbine“, „Pierrot Dandy“ und „Die Violine“. So humorvoll der Tondichter im Leben sein kann, so selten schlägt er diesen Ton im Liede an. Am wirksamsten tönt er aus dem köstlich-drolligen „Der bescheidene Schäfer“ (Weisse) und der zopfigen „Warnung“, die schon Mozart an alle „Zuckerplätzchen“ gerichtet hatte. Von den Liebesliedern, voll Sehnsucht und Glut, seien die gern und oft gesungenen „Hat die Liebe dich berührt“ (Heyse), „Und gestern hat er mir Rosen gebracht“ (Lingen), das „chopinisierende“ „Wie einst“ (Triebingg), „Bitte“ (Hesse) und das verklärte „Schönheit“ (Busse) aufs Geratewohl herausgegriffen. Ganz der Liebesfreud und dem Liebesleid gehören die Vertonungen aus dem „Italienischen Liederbuche“ Heyses an. Diese Blüten, einer noch gereifteren Schaffenszeit entsprossen, sind noch leichter und duftiger geraten, zumal der Begleitsatz seine früher bisweilen fast schwülstige Schwere verlor. So sind im leichten Stile der Dichtungen das entzückende „Ständchen“, das humoristische „Venetianische Wiegenlied“, der geniale Augenblickseinfall „Wofür“ und die an Hugo Wolf gemahnenden „Begegnung“ und „Am Fenster“ ausnehmend gut gelungen. Aber auch schmerzlichen Stimmungen („Die tote Braut“, „Die Verlassene“) wird der Tondichter meisterlich gerecht. Noch ein Lied sei aus dem überquellenden Liederborne Marxens geholt: „Selige Liebe“ (Hartleben), ein empfindungsvolles, süß geschlungenes Silbertongespinst, das beiliegend einen kleinen Begriff von der Art des Meisters geben soll. Nur ungern beschränke ich mich auf diese Auslese, zumal, wie Dr. Eilers ganz richtig sagt, „jedes Lied ein Treffer ist“! Zur allgemeinen Kennzeichnung des Marxschen Liedes, und dies gilt wohl auch von seinen übrigen Tonschöpfungen, möchte ich anführen, daß es die Harmonik ist, die neu und durchaus persönlich anmutet. Es sind wundersam schillernde Akkorde, die bald Perlmutterglanz haben, bald wie funkelnde Edelsteine blitzen. Mischklänge, oft mit mehrfachen Vorhalten, die bei aller Kompliziertheit gemäß der musikalischen Logik des Komponisten stets ihre Beziehung und Deutung im Sinne der drei Hauptfunktionen der Tonarten erkennen lassen. Ueber diesem farbensatten, stimmungsreichen harmonischen Unterbau schwebt eine ungemein melodische, dem Wortwert innig angepaßte Singstimme. Zu diesen Vorzügen gesellt sich die strengste Wahrheit des Ausdruckes, die dem Meister als höchstes Kunstideal gilt. Daß solche Kunstgebilde besonders bei so tonfreudigem Ueberschwange an Sänger und Spieler die höchsten Anforderungen stellen, ist begreiflich. Bei den *Chorwerken* überrascht neben der gewandten Stimmbehandlung die Vertrautheit mit dem Orchester. Die sich himmelan türmenden Steigerungen, unterstützt von den Blechbläsern, beim „Morgengesang“ zu geschickt von E. Decsey weitergesponnenen Versen des alten Praetorius) wirken wahrlich wie ein Sonnenaufgang. Aehnlichen Eindruck macht der „Neujahrshymnus“, zu dessen Begleitung jedoch nur die Orgel in Verwendung kommt. Solotrompete, Hörner, Posaunen, Baßtuba, Pauken und Orgel beleben orchestral die stimmungsreiche „Abendweise“. Das bedeutendste Chorwerk ist aber zweifellos der „Herbstchor an Pan“, der mit gemischtem Chore, Sopran- und Tenorsolo, mit Knabenstimmen, Orchester und Orgel eine vom antiken Geiste getragene Dichtung des Landsmannes R. H. Bartsch farbenreich und charakteristisch ausmalt. Zur Verdeutlichung des Ausdruckes benützte der Tondichter an passenden Stellen eigene, bekannte musikalische Gedanken: Herbstwaldklänge, Windrädergeklapper. Die Sehnsucht des modernen Tonpoeten nach der Farbenpracht des Orchesters gab sich übrigens auch in der treffenden und klangschönen Instrumentation der Begleitungen der Lieder „Barkarole“, „Erinnerung“, „Zigeuner“, „Marienlied“, „Jugend und Alter“ und „Venetianisches Wiegenlied“ kund.

Von den *Quartetten* für Klavier, Geige, Bratsche und Kniegeige ladet die markige „Rhapsodie“ am breitesten aus. In einem gewaltigen großen Zuge strömt das phantasievolle Werk dahin, aus dem, genau gesehen, einzelne Sätze durchschimmern. Das äußerst glücklich erfundene Hauptthema enthält in seinen stark gegensätzlichen Phrasen die Keime zur weiteren mannigfachen Ausgestaltung. Um es eindringlichst zum Bewußtsein zu bringen, singen es die Streicher zu Beginn Unisono, bis das Klavier das große Wort führt. Von den abwechslungsreichen Episoden seien nur der melancholische Satz mit seiner echt marxischen, harmonisch fesselnden Ueberleitung, die innige Ausspinnung des Gesangsthemas mit dem lyrischen Zwischenspiel, die folgenden melodischen Figurationen, die romantisch-schwärmerische Klavierstelle, welche einen bedeutsamen Ruhepunkt bildet, und der marschartige Schluß, der sich zum Siegesjubel steigert, erwähnt. Man ahnt bei diesen phantastischen Tonbildern einen dichterischen Vorwurf. „Per aspera ad astra“ war der Leitgedanke nach des Tondichters eigener Angabe. Und ein gleicher Gedankengang beseelte wohl die „Ballade“, die schlichter gehalten und ich möchte sagen noch kammermusikalischer empfunden ist. In freier Sonatensatzform ringt sich der rhythmisch und melodisch höchst anspruchslose Hauptgedanke in kraftvollen Gestaltungen und Steigerungen wie durch Nacht zum Licht siegreich durch. Wahrhaft befreiend wirkt die Coda mit dem im herrlichen A dur-Glanze strahlenden Hauptthema. Für die gleiche Quartettbesetzung schrieb Marx auch sein „Scherzo“. Ungestüm, bald humorvoll-polternd, neckisch-launig, bald im schwärmerischen Schwunge stürmt der Satz dahin. Das Trio ist auffallend kurz. Der sanfte milde Sang sollte wohl die übermütig-tolle Grundstimmung des Hauptsatzes ja nicht beeinträchtigen.

Ueber die Quartettwerke möchte ich die prächtige „Triofantasie“ stellen, bei der eine bestrickende Melodik den Sieg über oftmals gar massige Akkordfolgen davongetragen hat. Die Stimmführung ist freier, selbständiger, die Satzbildung klarer und übersichtlicher, die Thematik reicher an Gegensätzen geworden. Vielversprechend hebt das Werk mit seinem heroischen Hauptthema an. Eine entzückende Melodie beseelt den Seitensatz, aus dessen Anhang ein Kobold zu blicken scheint. Reiche Anregung bringt der gedankenvolle Durchführungssatz. Im Adagietto singen die Streicher einen Sehnsucht atmenden Sang, während das Klavier in gesättigten Akkordklängen schwelgt. Im humorsprühenden, rhythmisch packenden „Scherzando“ scheint der moderne Meister feurigen Geistes kongenial Schubert zu grüßen. Ein „Intermezzo“, eine Art Reprise, behandelt mit Leidenschaftlichkeit die Themen des ersten und dritten Satzes. Obwohl der Tondichter selbst das Intermezzo zu opfern bereit ist, möchte ich den Satz als fantastischen Nachhall doch nicht missen. Ein Tanzfinale, dessen Rhythmen voll korybantischem Schwung, bald aber auch im sanften Dreivierteltakte wiegend, den Hörer berauschen, beschließt das gedankenreiche Werk.

Die „Suite“ und das „Pastorale“ schrieb Marx für Kniegeige und Klavier. Der Kenner des alten Stiles spricht aus der „Suite“, die an die gemütliche, spielfrohe Zeit der Bach-Söhne, an Fasch und Stamitz erinnert. Ein naives Gemüt klingt aus dem ruhig dahinfließenden Präludium, in das ein etwas konventionell berührender, menuettartiger D dur-Satz eingebettet ist. Eindringlich singt die Kniegeige beim edelempfundenen Largo und ergötzlich, fast drollig wirkt das absichtlich recht steif angezogene Menuett. Der letzte Satz in Sonaten-Rondoform birgt beim „Quase-Allegretto“ einen warmblütigen melodischen Gedanken. Das „Pastorale“, ein modern gefärbtes Fantasiestück, ist aus einer untersteirischen Spätherbststimmung geboren: Das Hügelgelände schimmert in violetten Farbentönen, von weiter Ferne grüßen die Neuschneematten der Ostalpen. Ein elegischer Hauch durchzittert das ganze stimmungsreiche Tongewebe. . . .

Und nun zum besten Kammermusikwerk, das Marx bisher geschaffen hat, zur „Violinsonate“ in A dur! Wie ein herzinniger Gruß mutet das gesangvolle Hauptthema des in idealer Formreinheit geschaffenen ersten Satzes an, der überreich an wirksamen Gegensätzen und Klangschönheiten ist. Für die Geige im besten Sinne des Wortes dankbar erscheint der zweite Satz mit den beiden charakteristischen Themen. Ihr Gegensatz gibt ein Wechselspiel frischester Lebensfreudigkeit mit weichem, wonnigem Behagen. Düster gleitet der dritte Satz vorüber und verklingt melancholisch im leisen h moll-Klange. Um so packender setzt mit einem jauchzenden A dur-Schrei der Jubel des Finales — „Fantasie und Fuge“ — ein. Da singt und klingt alles im mächtigsten, ekstatischen Gefühlsstrome! An die Fantasie, die in der Einzelausgabe weit breiter ausholt, schließt sich die großartige fünfstimmige Doppelfuge, die allen bisherigen Kunstgebilden unseres Meisters die Krone aufsetzt. Er ist schier unerschöpflich im Erfinden neuer, überraschender Stimmführungen und Themenverknüpfungen. Eine Fundgrube für kontrapunktische Kunststückchen. Nach prachtvoll aufgebauten Steigerungen, nach überschwänglichem Melodieflug auf dem Dominantorgelpunkt im Kontra-*E* winkt uns das liebliche Hauptthema des ersten Satzes den Abschiedsgruß zu und unter dröhnendem Glockenklang (Bruchstücke des Fugenthemas) findet das gewaltige

Werk sein Ende. Die Wirkung der Fuge wird dadurch gehoben, daß sie bei allem strengen Satzbau ein durchaus modern empfundenes Ausdruckswerk ist.

Schließlich sei noch ein flüchtiger Blick auf die jüngst erschienenen sechs Klavierstücke geworfen.

Auch sie sind unverkennbar Musenkinder unseres Tondichters, wenn er auch bei einigen auf geistesverwandte Vorbilder hinweist. So schweift bei der unruhig-bewegten, aber großzügigen „Rhapsodie" der Gedanke zu Brahms, bei der ausgelassen lustigen „Humoreske" mit ihrem entzückenden Walzermittelsatze zu Reger. Ein Stück eigenen Erlebens bedeutet wohl die phantasiereiche „Legende". Der Meister des Kontrapunktes äußert sich wieder in der diesmal knapper gehaltenen Doppelfuge, der ein schwermütiges „Präludium" vorangestellt ist. Den schwelgerischen Klangzauber des „Albumblattes" bedroht allerdings ein gar kühn harmonisch gearteter Mittelsatz. Das interessanteste, aber auch allerschwerste Stück ist die buntschillernde „Arabeske", bei der Marx an die äußerste Grenze der harmonischen Möglichkeiten ging. Immerhin ist es ein besonders wertvolles Tonwerk persönlicher Prägung.

Mein flüchtiger Ueberblick über die Werke Joseph Marx' hat wohl gezeigt, daß er seine Zeit genützt und manch kraftvolles Werk geschaffen hat. Wo immer der Merker die Sonde ansetzen mag, stets wird er eine geniale Persönlichkeit und ungewöhnliche Schaffenskraft finden. Und von dieser Kraft dürfen wir uns gewiß noch manche künstlerische Großtat erhoffen!

Das Dramatische in der Instrumentalmusik.

Von GUSTAV ERNEST (Berlin).

(Schluß.)



elches waren nun die seelischen Zustände, denen das Werk sein Entstehen verdankt? Beethoven befand sich in jenen Jahren in einem Zustande tiefer Niedergeschlagenheit. Wohl gab ihm das Bewußtsein seiner stetig wachsenden Kraft, die Freude an der Natur, die Freundschaft und Anerkennung, die ihm entgegengebracht wurden, zeitweise seine Heiterkeit wieder: dann konnte er im Leben und im Schaffen so „aufgeknöpft" wie je sein — aber wie der Schmerz über das schwindende Gehör, zu dem so vieles andere Trübe sich dann noch gesellen sollte, an seinem Herzen nagte, dafür legt das Heiligenstädter Testament erschütterndes Zeugnis ab. Wie herrlich war ihm das Leben in Wien aufgegangen — als berge es nichts als Glück in seinem Schoß, so hatte es ihm entgegengelacht, und nun dieses Furchtbare! Was war des Menschen Wähnen und Wollen, wenn des Schicksals Hand ihn widerstandslos hierhin und dorthin schleudern konnte! Und doch — soll der Mensch sich blind treiben lassen, dem Ende, der Verzweiflung entgegen, soll er den Kampf ohne Kampf aufgeben? Das war die Stimmung, aus der (1804) die ersten Entwürfe zur c moll-Symphonie und einem anderen Werke noch: der f moll-Sonate („Appassionata") entwuchsen. In den ersten Sätzen beider Werke kehrt dasselbe oder ein sehr ähnliches Motiv wieder, jene pochenden Schläge, mit denen, wie Beethoven sagte, das Schicksal an des Menschen Pforte klopft. In dumpfer Niedergeschlagenheit bald, bald in stiller Resignation und wieder in schmerzvollem Sichaufbäumen lauscht er ihnen in der Appassionata; er möchte ankämpfen, sich wehren, aber wenn am Schluß des Satzes jene Schläge immer heftiger niederprasseln, wenn Resignation sich zu wildem Schmerze wandelt, wenn das erste Motiv wie gebrochen davonschleicht, so wissen wir: das Schicksal hat sich als der stärkere von beiden erwiesen. — Und jetzt (zweiter Satz) wendet sich sein Blick nach oben, wie ein De profundis erklingt das Thema der Variationen, zu immer lichteren Höhen erhebt sich sein Geist — da plötzlich durchzuckt ihn das alte Weh: auch dort, auch dort ist keine Hilfe für ihn und nun gibt er sich ganz der tobenden, von keinem Lichtstrahl erhellten Verzweiflung hin.

Das ist die Appassionata, ein gigantisches Denkmal menschlicher, allzu menschlicher Schwäche.

Auch im ersten Satz der c moll-Symphonie tobt der Kampf, auch hier ist das Schicksal siegreich. Wie leises Hoffen klingt es schon durch den zweiten Satz hindurch. Aber noch hat Beethoven den Schmerzensbecher nicht ausgekostet, neues Leid stürmte mit dem zum Teil selbstverschuldeten Fehlschlag des Fidelio auf ihn ein, der m April 1806 endgültig zurückgezogen wurde. Seine Stimmung wird düsterer und düsterer und jetzt (1806) geht er auch daran, jene oben besprochenen Skizzen zur Appassionata auszuführen. Es ist, als müsse er all jenes Furchtbare noch einmal durchkosten, damit ihm aus der Größe des Leidens, dem Schrecken des Zusammenbruches der Entschluß erwachse, den Kampf noch einmal aufzunehmen und ihn zum Siege zu führen. Jener Schrei der Verzweiflung, der uns aus der Sonate entgegentönt, ist wie die Krisis, die er durchmachen mußte, um dann erst ganz zu gesunden. Er wendet sich jetzt der Symphonie wieder zu. Wie dunkle Nachtgestalten huschen die Geister jener Tage durch den dritten Satz, wieder erklingt des Schicksals Stimme, drohend, mächtig. Aber mächtiger noch bäumt sich der Wille zum Leben in ihm auf — — Und allmählich werden jene Schläge schwächer — in ihm aber ist ein gewaltiges Gären und Brausen, es schwillt an zum Entschluß und plötzlich, wie strahlenden Glanzes die Sonne durch dunkles Gewölk bricht, so wird der Entschluß zur Tat und jubelnd verkünden jene drei ersten Akkorde des letzten Satzes den Sieg des Willens, der seines Schicksals Herr wird, wenn er die Mächte des Zweifels und Kleinmuts niederringt, wenn er sich bewußt wird des Funkens göttlichen Geistes, der auch in ihm lebt.

Wenn Wagner somit sagt, Beethoven habe das Gefühl der Unbefriedigung, das dieser Sieg in ihm hinterließ, dadurch bewiesen, daß es ihn nach keinem zweiten der Art verlangte und fortfährt: „Mit ehrfurchtsvoller Scheu mied er es, von neuem sich in das Meer jenes unstillbaren schrankenlosen Sehnens zu stürzen," so möchte ich darauf erwidern: Nicht um ein „Meiden" handelt es sich, sondern darum, daß sein Sehnen seine Erfüllung und damit seine Stillung gefunden hatte. Er hätte künstlich sich erst „ein neues Meer des Sehnens" schaffen müssen, um sich noch einmal hineinstürzen, noch einmal daraus retten zu können und so wenig er das vermochte, so wenig vermochte er, eine zweite c moll-Symphonie zu schreiben. Und wenn Wagner schließlich noch behauptet, der absoluten Musik „fehle der moralische Wille, sie trete im Geleite der sittlichen Tat nicht aber als Tat selbst ein", so glaube ich, gezeigt zu haben, daß wenn irgend etwas, der letzte Satz der c moll-Symphonie dem aufs schärfste widerspricht. Er ist nicht das Resultat kühler Ueberlegung, sondern die unmittelbare Willensäußerung der errungenen sittlichen Freiheit und damit die sittliche Tat selbst! Ist es nicht bedeutsam, daß Beethoven seit der c moll-Symphonie kein Werk mehr geschrieben hat, das so düster ausginge wie die cis moll- oder f moll-Sonate? Wohl kommen schmerzliche Stimmungen noch wieder, aber immer gelingt es ihm, sie niederzuringen und immer klingen solche Werke versöhnt aus: so im f moll-Quartett op. 95, wo am Schluß die wilden Stürme, die in den vorhergegangenen Sätzen getobt, sich beruhigen und eine sänftigende Hand die Falten des Grames glättet; so in der Sonate op. 110, wo auf das Arioso dolente die Fuge mit ihrem still tröstlichen Thema und auf die Wiederholung des Arioso die Umkehrung der Fuge folgt, die nach einer großartigen Steigerung wie ein jubelnder Dankeshymnus abschließt. Brauche ich noch an die Neunte Symphonie, an die letzten Quartette zu erinnern, die alle nur einem Herzen entquellen konnten, das seinen Frieden gefunden hatte?

Haben wir so die reine Instrumentalmusik als unmittelbaren Stimmungsausdruck, als r e i n l y r i s c h e n C h a r a k t e r s kennen gelernt, so fragt sich weiter: Wie kommt es, daß sie in so vielen ihrer Erzeugnisse einen entschieden dramatischen Eindruck hervorruft?

Der Grund dafür liegt darin, daß wir den Wechsel der Stimmungen in ihnen beobachten, unsere Phantasie aus diesen charakteristischen Stimmungen auf Ereignisse, die sie hervorgerufen haben möchten, schließt und der Wechsel der Stimmungen uns so zum Bilde einer wechselnden, d. h. fortschreitenden Handlung wird. Nehmen wir beispielsweise Tschaikowskys Pathetische Symphonie und präzisieren wir den Inhalt der vier Sätze, wie er sich, nach der Wirkung auf unser Empfinden, darstellt: I. Das Ringen einer schwächlichen, in düsterer Verzweiflung sich aufreibenden Natur. II. Beruhigtere Stimmung, aus der (Mittelsatz in h moll) schmerzliches Erinnern sie aufschreckt. III. Entschluß den Kampf mit dem Geschick aufzunehmen. IV. Das Unterliegen. Hier haben wir eine Tragödie in vier Stimmungsbildern. Nach den vorhergegangenen Ausführungen und den früher schon gegebenen Beispielen glaube ich, auf diesen Punkt nicht weiter eingehen zu brauchen, aber ich bin überzeugt, es wird wenige empfängliche Hörer geben, die nicht bei den besprochenen Werken Beethovens und Tschaikowskys, bei der C dur-Fantasie von Schumann, der c moll-Symphonie von Brahms. die Empfindung hätten, als befänden sie sich einem großen dramatischen Erlebnis gegenüber. Und diesen dramatischen Charakter — ich betone das immer wieder! — erhalten die betreffenden Werke nicht, weil sie dramatische Vorgänge wiedergeben w o l l t e n, sondern weil sie der unbewußte, rückhaltlose Ausdruck starker seelischer Krisen im Leben der betreffenden Meister sind.

Ein Einwurf dürfte manchem hier aufstoßen: Widerspricht nicht dieser Theorie von der absoluten Musik als spontanem Stimmungsbilde oder Gefühlsausdruck die strenge, gleich-

artige Form, in welche die meisten der angeführten Werke, die doch so durchaus verschieden gearteten Stimmungsgehalt haben, gefaßt sind? Ist ein freier Gefühlsausdruck mit einer vorher festgelegten Form vereinbar?

Ich möchte demgegenüber fragen: Ist ein lyrisches Gedicht weniger Stimmungsausdruck, weil jede Strophe in derselben, vielleicht komplizierten Versart abgefaßt ist? Vergessen wir nicht: Die Empfindung bildet nur das Element, durch das die Phantasie befruchtet wird, die dann erst in Verbindung mit dem ordnenden Kunstverstand das Kunstwerk schafft. Gerade das aus heißester Leidenschaft geborene Werk verlangt am meisten nach dem energisch zügelnden Kunstverstand und es ist charakteristisch, daß Beethovens leidenschaftlichste Sätze gewöhnlich am strengsten in der Form sind.

Die sogenannte Sonatenform

1. Erster Teil: Einführung der Themen	2. Durchführung: Verarbeitung der Themen
3. Reprise: Wiederkehr der Themen in ursprünglicher Gestalt	4. Coda: Abschluß

ist es, die am heftigsten angegriffen worden ist und zwar hauptsächlich wegen der Forderung, daß nach der Durchführung der ganze erste Teil noch einmal in fast identischer Gestalt wiederkehren solle — man meinte, daß dadurch eine dramatisch fortschreitende Entwicklung unmöglich gemacht werde. Zunächst aber ist vom künstlerischen Standpunkte die Reprise eine unbedingte Notwendigkeit. Gerade die Musik bereitet ja dem Aufnahmevermögen des Hörers die größten Schwierigkeiten, weil sie ihm das Kunstwerk nicht als Fertiges, Ganzes, sondern als eine ständig einander ablösende Folge von Einzeleindrücken bietet, die er selbst sich erst zu einem Gesamteindruck zusammenfassen muß. So ist es erst die Reprise, die ihn den Satz, der sich bis zu ihr wenig von einer freien Phantasie unterscheidet, nicht als gestaltloses Chaos, sondern als ein künstlerisch abgerundetes Ganze empfinden läßt.

Aber außer der formalen genügt die Reprise — zumal in so dramatisch sich steigernden Sätzen, wie sie die Instrumentalmusik seit Beethoven kennt — auch einer psychologischen Forderung. Ein Beispiel soll das erläutern. Ich wähle dazu wieder den ersten Satz der f moll-Sonate. Wir wissen bereits, daß es ein gewaltiger seelischer Kampf ist, den der Meister hier durchkämpft, der Kampf zwischen dem Willen zum Leben und der Verzweiflung am Leben. Heiß ringt es in ihm, immer höher steigt die Flut der Empfindungen, wir fühlen, wie alles zu einer Entscheidung hindrängt. Da, bevor sie eintritt, läßt er, wie es dem Menschen wohl in großen Krisen seines Lebens ergeht, den Blick noch einmal zurückschweifen, zieht — ich möchte sagen — die Summe des Durchlebten und dann, als sei er nun erst sich der Unvermeidlichkeit dessen, was kommen muß, bewußt geworden, läßt er die Katastrophe hereinbrechen. Diesen Rückblick repräsentiert die Reprise! Hier haben wir zugleich auch die psychologische Erklärung dafür, daß Beethoven seine „Sonaten"-Sätze meistens nicht (wie die älteren Meister fast immer) mit der Reprise abschließt, sondern ihr noch eine weit ausgeführte Coda folgen läßt. Er hat mit der Reprise einer formalen Forderung genügt, aber die Entwicklung unterbrochen, die nun in der Coda neu aufgenommen wird. Alles was noch zu sagen war, wird jetzt von ihr gesagt, so daß sie sich oft als eine Fortsetzung, Ergänzung und Steigerung der Durchführung, als der eigentliche (dramatische) Höhepunkt des Ganzen darstellt.

Indem ich diesen Teil meiner Untersuchung zu Ende bringe, möchte ich ihren Kern dahin zusammenfassen, daß die absolute Musik so echt, überzeugend und oft dramatisch wirkt, weil sie ohne vorhergefaßte Absicht ganz unter dem Zwange der Stimmung steht, und gerade so ungewollt zum Seelengemälde wird. Als solches wird es ihr leicht, ähnliche Stimmungen in uns zu erregen und uns durch den Wechsel derselben die Vorstellung einer dramatisch fortschreitenden Handlung zu geben.

Und in diesem Zusammenhange ist es der Beachtung wert, daß wenn wir das Schaffen jener älteren Meister überblicken, die, äußerem Zwange gehorsam, im allgemeinen noch im Banne des Zeitgeschmackes standen, diejenigen unter ihren Werken als die nachhaltigst wirkungskräftigen erscheinen, in denen sie sich am widerstandslosesten vom Strome der Empfindung treiben ließen, die am meisten den Charakter des persönlichen Bekenntnisses tragen. Das liegt natürlich daran, daß das Empfinden des Menschen immer dasselbe geblieben ist und nur die Erscheinungsformen sich geändert haben. Ein Liebeslied der Sappho, des Walther von der Vogelweide oder Goethes berührt uns auch heute noch gleich stark. Was aber nicht so tiefgreifende, weitverzweigte Wurzeln hat, was, äußerem Anlaß entsprungen, sich den zufälligen äußeren Formen seiner Zeit anpaßt, verliert in den meisten Fällen mit ihr seine Wirkung und interessiert uns schließlich nicht mehr als menschliches, sondern nur noch als kulturhistorisches Dokument. Von den Mozartschen Instrumentalwerken sind es beispielsweise in überwiegend großer Zahl die in Moll, die uns noch am machtvollsten ergreifen: unter den Symphonien die in g moll, unter den Kammermusikstücken das Quintett in g- und das Quartett in d moll, unter den Konzerten die in c- und d moll, unter den Klavierstücken die beiden Fantasien in c-, die in d- und das Rondo in a moll. Sie gehören ausnahmslos den letzten Jahren des Meisters an und sind nicht, wie so viele seiner Instrumentalwerke, auf Bestellung geschrieben. Die bittere Enttäuschung, die Angst um die Zukunft, die sein Leben jetzt so verbitterten, sprechen aus ihnen zu uns, wenn sie auch nicht so leidenschaftdurchwühlt sind wie die aus ähnlichen Stimmungen entstandenen Werke Beethovens und alle von dem milden Lichte der weichen Natur Mozarts umspielt sind.

Wir sahen, daß gerade weil die reine Instrumentalmusik nicht gegenständlich, sondern nur gefühlsmäßig wirken will, gerade weil sie nicht Geschehnisse, sondern nur die dadurch hervorgerufenen Empfindungen gibt, die so allgemeiner Natur sind, daß sie in einer oder der anderen Weise jeder an sich selbst erfahren hat, wir aus dem Wechsel der Empfindungen zur Vorstellung von Vorgängen, die ihn verursacht haben möchten, kommen und so von der Musik oft einen geradezu dramatischen Eindruck empfangen.

In der Programmusik aber erst begegnen wir einem Schaffensprozeß, wie ihn Wagner, nach meiner Ansicht irrtümlich, bei Beethoven voraussetzte, nämlich der V o r n a h m e, einen bestimmten Inhalt darzustellen, der dann in erklärenden Worten angedeutet wird. Das Unbewußte im Schaffensprozeß, das uns als ein so außerordentlich wichtiger Faktor desselben erschien, hört damit auf; der Komponist muß die Stimmungen, die seine Musik wiedergeben soll, in ihrem, dem gewählten Inhalt entsprechenden Wechsel und in ihren Schattierungen erst künstlich in sich erzeugen. Gerade entgegengesetzt dem Vorgange bei der reinen Instrumentalmusik, wo die Empfindung die Phantasie anregt, ist es umgekehrt hier die Phantasie, die die Empfindung anregt. Ist nun die Phantasie des Komponisten eine außerordentlich kraftvolle, so werden die Empfindungen entsprechend stark sein und sich von selbst in Musik umsetzen. Ist sie es nicht, so wird dieser Umsetzungsprozeß auf künstlichem Wege vorgenommen werden und die Musik unausbleiblich den Stempel der „Mache" tragen. Dieser Mangel an Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist, nächst dem Fehlen einer dem Verständnis entgegenkommenden Formgestaltung, der hauptsächlichste Grund dafür, daß so wenige programmatische Werke es zu wirklich tiefgehendem Erfolge beim großen musikalischen Publikum gebracht haben, obwohl sie durch die blendende Aufmachung, die sie in viel höherem Grade als die meisten der reinen Instrumentalmusik besitzen, gerade in der Wirkung auf die Massen berechnet erscheinen. Daß ich übrigens hier alle jene Werke ausnehme, die zwar äußerlich sich zur Programmmusik bekennen, aber so ganz nur Stimmungsausdruck sind, daß sie völlig den Charakter des Programmatischen verlieren (Strauß „Tod und Verklärung"), ist selbstverständlich. Wie viel größer aber der Eindruck ist, wenn ein wirklich gefühlswarmer Künstler frei und ohne vorher bestimmten Gang und Zwang spricht, dafür können die Werke eines Tschaikowskys, der beide Gattungen (die absolute und die Programmusik) gepflegt hat, als Beweis dienen: er hat sein weitaus Bestes in der ersteren gegeben.

Ich möchte hier eine Bemerkung einschalten, die, ohne direkt auf unseren Gegenstand Bezug zu haben, doch ein gewisses Licht auf ihn wirft: das Schaffen des Programmusikers hat einige Aehnlichkeit mit dem des Opernkomponisten: beide schöpfen nicht aus der Fülle unmittelbarursprünglichen Empfindens, sondern regen ihre Phantasie durch einen willkürlich gewählten Stoff zur Erzeugung der schaffenskräftigen Stimmung an. Es würde sich daraus ergeben, daß Opernkomponisten, die sich auch als Instrumentalkomponisten betätigen, gewöhnlich mehr zur programmatischen Musik hinneigen, respektive in ihr Besseres als auf rein symphonischem Gebiete leisten werden, und das Beispiel eines Berlioz, Strauß, Saint-Saëns bestätigt das in der Tat. Dem entspricht es auch, wenn Komponisten, die besonders Bedeutendes in der r e i n e n Instrumentalmusik gebracht haben, selten hervorstechende Begabung für die Oper zeigen: die Namen Schubert, Schumann, Mendelssohn, Brahms werden sofort jedem einfallen. Und endlich werden die, deren S p e z i a l begabung auf dem Gebiete der Oper liegt, nur ganz ausnahmsweise einmal wirklich Hervorragendes auf dem der Instrumentalmusik leisten: die Meister, die für die Geschichte der Oper von entscheidendster Bedeutung sind, Gluck, Weber, Meyerbeer, Wagner, die Italiener bezeugen das aufs deutlichste. Beethovens Fidelio widerspricht dem Gesagten kaum: trotz aller seiner unvergänglichen Schönheiten erbringt er den Beweis nicht, daß Beethoven zum Opernkomponisten geboren war — wäre er das wirklich gewesen, er hätte es nicht bei diesem einen Werke bewenden lassen können. Und Mozart, dieses größte Musikgenie aller Zeiten? Wenn wir dieses Gottbegnadeten Begabung auf allen Gebieten der Tonkunst, sein nie übertroffenes Können,

die Fülle seiner Werke und dazu das jugendliche Alter, in welchem er der Welt entrissen wurde, bedenken, so erscheint sein Genius so einzig, so inkommensurabel, daß er sich außerhalb aller sonst üblichen Gesetze stellt.

Wichtig und interessant im Zusammenhange unserer Untersuchung ist es, daß seit den Tagen, wo das Lied aufgehört hat, nur die Folie für den Text zu bilden und statt dessen zum ganz persönlichen Empfindungsausdruck des Komponisten geworden ist, es gerade die großen Instrumentalkomponisten sind, die auch in ihm eine erste Stelle einnehmen. Dem oberflächlichen Blick könnte das als eine Widerlegung der obigen Auslassungen gelten, denn auch im Liede muß sich ja der Komponist in die Empfindungen eines anderen, des Textdichters, hineindenken. Aber der Fall liegt hier ganz anders wie bei der Oper. In der letzteren ist es für den Komponisten fast unmöglich, einen Stoff zu finden, der sich g a n z u n d g a r mit seiner eigenen Persönlichkeit deckte, im Liede aber kann er stets den Text wählen, der seiner Eigenart, ja seiner momentanen Stimmung entspricht, der Text ist nur noch, ich möchte fast sagen, ein Vorwand. So schenkte Schumann der Welt in dem Jahre, in dem seine sehnsuchtsvolle Liebe zu Klara Wieck endlich mit Erfüllung gekrönt und sie die seine wurde, ungefähr hundert seiner allerschönsten Lieder: wie schon die Titel (Liebesfrühling, Dichterliebe, Frauenliebe und -leben usw.) andeuten, ist es immer wieder die Liebe, die er besingt und innigere Töne für ihre Beseligungen hat keiner gefunden als er. Und wenn Brahms uns als letztes Vermächtnis seine „vier ernsten Gesänge" hinterließ, so hat er auch hier für Stimmungen, die ihn längst erfüllt hatten, nur die vollgültige Umschreibung in Worten der Heiligen Schrift gesucht.

Was war es nun, worin die Programmusik ihre Aufgabe sah? Sie wollte die Musik erstens vom Zwange der symphonischen Form, deren Ausdrucksmöglichkeiten durch Beethoven endgültig erschöpft sein sollten, befreien und sie zweitens so erst fähig zur Darstellung dramatischer Vorgänge machen.

Was den ersten Punkt betrifft, so brauchen wir kaum erst darauf hinzuweisen, daß die darin enthaltene Behauptung, obwohl sie einen so großen Künstler und Denker wie Richard Wagner zum Urheber hat, längst von den Ereignissen widerlegt worden ist. Seit Beethovens neun Symphonien haben wir — um nur einige der wichtigsten hervorzuheben — die in C dur und h moll von Schubert, die in a moll von Mendelssohn, in B dur von Schumann, die vier von Brahms gehabt, von anderen wie Tschaikowsky und Bruckner gar nicht zu reden, deren jede ihr eigenes ganz individuelles Leben lebt, die alle inhaltlich grundverschieden voneinander sind und die doch sämtlich in die gleiche schmiegsame, symphonische Form, wie sie uns von Beethoven überkommen ist, gegossen sind. Ist denn eine Form als solche überhaupt zu erschöpfen? Ist sie doch nichts anderes als ein Gefäß, in das der Künstler seine Ideen gießt. Er ergreift sie, weil sie ihm die handlichste ist, weil in ihr, wenn sie ihm wirklich in Fleisch und Blut übergegangen ist, seine Ideen unbewußt und ganz natürlich in die Erscheinung treten! Nein, die symphonische Form ist so wenig zu erschöpfen, wie etwa die des fünfaktigen Dramas, die auch eine ziellose Neuerungssucht vergeblich zu beseitigen versucht hat. Denn nicht die äußere Form ist das Bestimmende, sondern der innere Gehalt, das darin sich offenbarende Persönlichkeitsgefühl und solange es schaffende Künstler gibt, in denen dieses als treibende Kraft wirkt, solange wird auch die symphonische Form ihre Daseinsberechtigung zu erweisen imstande sein.

Wenn wir nun zur Frage der Möglichkeit der Darstellung dramatischer Vorgänge durch die Programmusik übergehen, so müssen wir uns hier vor allem darüber klar sein, daß dieselbe, während sie sich vom Zwange der Form freizumachen, also das Joch e i n e s Herrn abzuschütteln wähnt, sich tatsächlich unter das von zweien begibt. Denn während die reine Instrumentalmusik doch hinsichtlich des Inhaltes frei, für den Wechsel der Stimmung die Eigenart des Komponisten allein verantwortlich ist, ist die Programmusik durch den gewählten Stoff sowohl für den Inhalt als die Form gebunden. In einem symphonischen Satze nimmt die Musik das Gesetz ihrer Entwicklung äußerlich aus sich selbst, d. h. aus dem jeweiligen thematischen Materiale — sie kann sich dazu einer beliebigen Methode bedienen (thematische Arbeit, Kontrapunkt usw.), innerlich wird die „Durchführung" ihren besonderen Charakter durch die Stimmung, aus der das Werk entstand, erhalten, diese wird, in welchen und wie vielen Abstufungen sie sich auch äußere, immer in ihrer besonderen Art kenntlich sein und so dem Ganzen bei aller Mannigfaltigkeit das Gepräge der Einheitlichkeit verleihen. Die Programmusik hingegen nimmt das Gesetz ihrer Entwicklung nicht aus sich, sondern aus dem Gegenstande. Abgesehen davon, daß sie damit die Musik von dem ihr natürlichen Wege ab in einen ihrer Art fremden zwingt, ein Vorgehen, gegen das kein Geringerer als Richard Wagner sich mehrfach energisch erklärt hat, wird sie dadurch ja auch in den dargestellten Stimmungen vom Stoffe abhängig, da jene durch diesen bedingt sind. Und da diese Stimmungen nicht alle dieselbe Empfindungsquelle repräsentieren, insofern wenigstens, als sie auf die verschiedengearteten Gestalten und Begebnisse des Stoffes (man denke an Hamlet [Liszt], Macbeth [Strauß], König Lear [Weingartner], Manfred [Tschaikowsky]) zurückgehen, so verliert die Musik den Charakter der Einheitlichkeit, den sie in der symphonischen Form hat und zugleich in hohem Maße den der Spontaneität, den wir für die Wirkung der reinen Instrumentalmusik als so außerordentlich wichtig erkannten. Damit entsagt sie aber auch fast ganz jener Fähigkeit der reinen Instrumentalmusik, durch Empfindungen Bilder zu erzeugen. Man wird mir antworten, daß die Programmusik das ja auch gar nicht wolle: sie will ja direkt Vorgänge schildern, will bestimmte Vorstellungen erwecken!

Man erkennt hier die grundsätzlich andere Art der beiden Gattungen aufs schärfste: die reine Instrumentalmusik erzeugt durch Erregung von Empfindungen Vorstellungen zunächst von seelischen, des weiteren dann auch von äußeren Vorgängen (als Entstehungsursache jener), die Programmusik aber will durch Darstellung von Vorgängen Empfindungen erwecken. Der Prozeß bei der Aufnahme des Tonwerkes durch den Hörer ist demnach genau derselbe, wie wir ihn oben bei seinem Entstehen festgestellt haben: bei Komponist und Publikum in der reinen Instrumentalmusik Wirkung durch die Empfindung auf die Phantasie, in der Programmmusik Wirkung durch die Phantasie auf die Empfindung.

Der letzte Satz bedarf freilich einer Einschränkung insoweit, als hier mehr von einer Absicht als ihrer Erfüllung die Rede ist. Denn tatsächlich tritt die Wirkung auf die Phantasie bei der Programmusik selten genug ein. Zunächst schon deshalb, weil die Phantasie durch das Programm ihres angestammten Vorrechts der freien Betätigung beraubt, sich in eine bestimmte und deshalb beengende Richtung gezwungen sieht. Ihre Betätigung besteht jetzt hauptsächlich in dem Bemühen, das Programm mit der Musik in Uebereinstimmung zu bringen, die letztere gewissermaßen mit Hilfe des ersteren zu kontrollieren. Dadurch wird ein ungestörtes, unbefangenes Genießen und Aufsichwirkenlassen erheblich erschwert und das um so mehr, weil der Musik die Fähigkeit, durch sich selbst in verständlicher Weise die Erscheinungen des realen Lebens wiederzugeben, durchaus abgeht. Zwei Ausdrucksmittel stehen ihr ja für diesen Zweck überhaupt nur zu Gebote: Klang und Bewegung und nur, wo es sich um diese handelt, hat sie Aussicht auf Erfolg. Aber auch dabei ist wohl zu bedenken, daß die Musik sich unbedingt um so weiter von der Kunstwahrheit entfernt, je näher sie der Naturwahrheit kommt. Denn wo sie die letztere erreicht, wirkt sie nicht mehr als Kunst, und der Eindruck, den sie hervorruft, ist meistens der einer ungewollten Komik. Wie überall, so hat auch hierin Beethoven intuitiv den rechten Weg gefunden und gewiesen. Durch die ganze „Szene am Bach" der Pastoralsymphonie hindurch hören wir das Tirilieren der Vögel, aber diese Triller und Verzierungen sind durchweg nicht den Instrumenten, die dem Klange der Vogelstimmen am nächsten kommen, sondern den Geigen zuerteilt — nicht nachahmen, sondern nur andeuten wollte er. Erst ganz am Schlusse läßt er für wenige Takte Wachtel, Nachtigall und Kuckuck ganz realistisch von Flöte, Oboe und Klarinette darstellen und jetzt, nachdem wir durch all das Vorhergehende in eine wahrhafte Sommernachmittagsstimmung eingewebt worden sind, erscheint uns die Stelle in ihrer klugen Kürze wie ein letzter poetischer Zug, der dem Bilde noch fehlte — wohlverstanden, uns, die wir in vieljähriger Beschäftigung mit dem Meister uns ganz in seine Empfindungsweise hineingelebt haben! Wundern können wir uns aber nicht, daß seine Zeitgenossen, die die Stelle ganz naiv, ohne wie wir im Banne der großen Persönlichkeit des Meisters zu stehen, beurteilten, sie nur als einen exzentrischen Scherz, ihre Wirkung als eine groteske empfanden und sie mit Entschiedenheit ablehnten. Es ist charakteristisch und hübsch zugleich, daß Beethoven das einzige Stück, in welchem er sich (seinem damaligen Freunde Mälzel zuliebe) dazu hergab, durchweg auf realistische Wirkungen auszugehen — die Schlachtsymphonie —, selbst als „eine Dummheit" bezeichnet hat.

Für die völlige Unfähigkeit der Musik aber, uns ganze Szenen und Begebenheiten in ihrer Bedeutung und Folge irgendwie greifbar näher zu bringen, will ich wieder das Zeugnis Richard Wagners anrufen. In seinem Buche „Ueber Liszts symphonische Dichtungen" schildert er den Eindruck, den er von der Liebesszene in Berlioz' Romeo- und Julia-Symphonie empfangen habe: „Die größte Hingerissenheit, in die mich die Entwicklung des Hauptmotives gebracht hatte, verflüchtigte und ernüchterte sich im Verfolge des ganzen Satzes bis zum unleugbaren Mißbehagen; ich errieth sogleich, daß während der musikalische Faden verloren gegangen war (d. h. der konsequent übersichtliche Wechsel bestimmter Motive), ich mich nun an szenische Motive zu halten hatte, die mir nicht gegenwärtig und auch nicht im Programm aufgezeichnet waren." Er präzisiert sodann noch einmal aufs schärfste seine Ansicht von der Aufgabe des Musikers:

„Der Musiker sieht vom Vorgange des gemeinen Lebens gänzlich ab, hebt die Zufälligkeiten und Einzelheiten desselben vollständig auf, und sublimiert dagegen alles in ihnen Liegende nach seinem konkreten Gefühlsinhalte, der sich **einzig** bestimmt eben nur in der Musik geben läßt." Das ist die denkbar energischste Absage an die eigentliche Programmusik, eine Absage, die ebensosehr von dem starken Gefühl für die Würde der Tonkunst, als von Erfahrungen, wie die an der Berliozschen Symphonie gemachten, diktiert wurde. Denn wenn ein Meister der musikalischen Malerei wie Berlioz eine Szene, die in ihrem allgemeinen dramatischen Verlauf Wagner selbstverständlich bekannt war, so wenig treffend wiederzugeben vermochte, daß der Hörer völlig den Faden dabei verlor, was ist erst von den geringeren Begabungen und gar erst bei weniger bekannten Stoffen zu erwarten?

Ich bin am Schlusse meiner Ausführungen angelangt. Ich brauche wohl nicht noch einmal zu betonen, daß es sich dabei nicht um eine Darstellung oder Bewertung des Wesens der Instrumentalmusik im allgemeinen und der absoluten und Programmusik im besonderen gehandelt hat, sondern um die Beantwortung der Frage, ob, wann und wie die Instrumentalmusik zu dramatischer Wirkung zu gelangen vermöge. Ich bin dabei von dem Standpunkte ausgegangen, daß die Musik, wenn sie sich selbst treu sei, über alles andere **das** bleiben müsse, als was sie uns in ihren unvergänglichsten Erzeugnissen entgegentritt, und was Richard Wagner die Kunst des Ausdrucks genannt hat. Und indem ich den ganzen, weiten Stoff unter diesem Gesichtswinkel und unter möglichster Berücksichtigung der zu erwartenden Einwürfe überblickte, bin ich zu dem Schlusse gekommen, der manchen überraschen, ja paradox berühren mag und der mir doch unabweisbar erscheint: daß nämlich die reine Instrumentalmusik, ohne dramatisch wirken zu wollen, einer solchen Wirkung in viel höherem Grade fähig ist als die Programmmusik, bei der die dramatische Absicht der bewegende Faktor ist.

Eine zweite Deutung der „Papillons".

Von LUDWIG RIEMANN[1].

In seinen Jugendbriefen schreibt Schumann an L. Rellstab: „Für den Dichter und Geistesverwandten Jean Pauls erlaube ich mir den Papillons (Schmetterlingen) einige Worte über ihr Entstehen hinzuzufügen, da der Faden, der sie ineinander schlingen soll, kaum sichtbar ist.

Ew. Wohlgeboren erinnern sich der letzten Szene in den Flegeljahren (von Jean Paul). Aus dieser Szene entnahm ich Ueberschriften und Inhalt der 12 Nummern: Larventanz — Walt — Vult — Masken — Wina — Vults Tanzen — Das Umtauschen der Masken — Geständnisse — Zorn — Enthüllungen — Forteilen — Schlußszene und dann der fortgehende Bruder.

Noch oft wendete ich die letzte Seite um: denn der Schluß schien mir ein neuer Anfang, fast unbewußt war ich am Klavier und so entstand ein Papillon nach dem andern. Möchten Ew. Wohlgeboren in diesen Ursprüngen eine Entschuldigung des Ganzen finden, das im einzelnen sehr oft eine verdient." — Ueber die abweichende Reihenfolge, die der logisch-historischen Folge entspricht, siehe No. 11 der Papillons.

No. 1 heißt „Larventanz". Zwei Brüder, Walt und Vult, lieben ein Mädchen, genannt Wina. Wina neigt dem Walt zu und Vult, der sie trotzdem erringen will, sucht sich ihr in einem Larven- bezw. Maskentanz zu nähern.

No. 2: Es dur. „Walt".

Prestissimo. — Walt, das Dichtergemüt, schwamm in Wonne einer himmlischen Gegenwart, wie in unsichtbarem Duft einer hauchenden Rose. Winas Dasein war eine sanfte Musik um ihn. Er sah zuletzt sehnsüchtig kühn — sechzehntel Oktavenaufstieg — ihre gesenkten großen Augenlider und den ernst geschlossenen Mund im Spiegel zu seiner Linken an. Die Sonne fiel immer feuriger in das Zimmer und vergoldete es zu einer Zauberlaube im elysischen Haine. Es war ihm, als falle ein blühender Zweig herab — schwankende Motivbewegung —, worauf bisher die Nachtigall seiner Seele gesungen. Es war ein leichtes Säen im Frühling, wo lauter neue Sänger am Himmel flogen.

Wenn die Tonkunst, welche schon in die gemeine feste Welt gewaltsam ihre poetische einschiebt, vollends eine offene bewegte findet, so wird darin statt des Erdbebens ein Himmelbeben entstehen, und der Mensch wird sein wie Walt, der das Ufer mit stillen Dankgebeten und lautem Freudenrufen umlief und seine Herzens Welt immer von neuem verklärter erschuf.

No. 3: fis moll. „Vult".

Feurig. — Vult, der feurige Nebenbuhler Walts, spricht sich in scharfen, trotzigen Oktaven aus. Walt schien es wenig, als komme Vult eben nicht vom festen Lande her. Beider Abend wurde aber im Feuer der Liebe vergoldet. Jeder glaubte, er sehe über den Paradiesstrom hinüber recht gut die Quelle der Freude des anderen von weitem rauchen und nebeln. Vult schrieb: „ich will, wie Siegwart, den Mond zu meinem Bettwärmer machen, oder ein Lauffeuer im Laufe aufhalten, wenn ich nicht die feste Flötenmusik sogleich Mozartisch setze — kanonartige bezw. nachahmende Stimmführung — und blase zur Zauberflöte in der Minute, wo diese mein Bruder gedichtet und aufgeschrieben hat."

Als Wina die schöne melodische Zeile sang: „Träumst du, wer dich liebt?" und sie so nahe an seiner Brust die heimlichen Laute derselben nachsprach: so sank er auf die Knie, unwissend, ob zum Beten oder Lieben, und sah auf zu ihr. Er legte ihre Hände auf seine Stirn. Die Berührung lösete den sanften Geist in Freudenfeuer auf, wie eine weiche Blume in üppiger Sommernacht Blitze wirft — Freudentränen, Freudenseufzer, Sterne und Klänge, Himmel und Erde zerrannen ineinander zu einem Aethermeer, denn im unermeßlichen Aether der Tonkunst kann alles fliegen und kreisen, die schwerste Erde das leichteste Licht, ohne zu begegnen und anzustoßen.

No. 4: A dur. „Wina".

Presto. — Das Tongemälde stellt Wina vor, wie sie zu einem ihr ähnlichen Töchterchen, das nach einem Schmetterling fing, ihr Gesicht herab an die kleine Wange beugt, sehr mütterlich — gleichgültig, ob sie vom Kinde über den Schmetterling übersehen werde oder nicht. — Er stand nahe am Rahmen und sah herab auf das lockige Haupt, worin seine Welt und seine Zukunft wohnte, die sich in lauter Schönheit verbarg. Das Fruchtgewinde des Geistes war von Blumengewinde der Gestalt schön verhüllt und schön verdoppelt.

2. Teil. — „Weißes Glöckchen mit dem gelben Klöppel, warum senkst du dich? Ist es Scham, weil du, bleich wie Schnee, früher die Erde durchbrichst, als die großen stolzen Farbenflammen der Tulpen und Rosen? — Oder senkst du dein weißes Herz vor dem gewaltigen Himmel, der die neue Erde auf der alten erschafft, oder vor dem stürmenden Mai? Oder willst du gern deinen Tautropfen wie eine Freudenträne vergießen für die junge schöne Erde? Zartes Knospenblümlein, hebe dein Herz! Ich will es füllen mit Blicken der Liebe, mit Tränen der Wonne. O Schönste, du erste Liebe des Frühlings, hebe dein Herz!" Als Walt diese Worte gesprochen, blühte sie wie das Morgenrot, das die Sonne verspricht, und er wie die Rose, die schon von ihr erbrochen ist. Aber einander verborgen hinter den frohen nachquellenden Tränen glichen sie zwei Tönen, die unsichtbar zu einem Wohllaut zittern.

No. 5: B dur. „Vults Tanzen".

Basso cantando. — Das Stück schildert innerhalb des Maskenfestes Vults Tanzen vor Wina in Vorausnahme von No. 6 (Umtausch der Masken).

Bald vergaß er sich und Saal und alles, da der als „Fuhrmann" verkleidete Vult ohne Umstände Wina, die jeder kannte, an die regierende Spitze des englischen Tanzes stellte und nun zum Erstaunen der Tänzerin mit ihr einen Tanzabriß entwarf, und, wie einige Male, gleichsam mit dem Fuße malte, nur mit größeren Dekorationsstrichen. Wina erstaunte, weil sie den Fuhrmann Walt vor sich zu haben glaubte, dessen Stimme und Stimmung Vult wider Walts Voraussetzung hinter der Larve wahrhaft nachspielte.

2. Teil. — Spät am Abend des Tanzes ließ Vult im eiligen Händereichen, im Kreuzen, im fliegenden Auf- und Ableiten — plötzliche Sforzati — sich immermehr polnische Laute erwischen, nur Hauche der Sprache, nur irre aufs Meer verwehte Schmetterlinge einer fernen Insel. Wie ein seltener Lerchengesang im Nachsommer klang zu Wina diese Sprache herab. Freudenfeuer brannten hinter ihrer halben Larve. Aus der einsilbigen Angloise sehnte sie sich hinüber in den sprachfähigen Walzer.

No. 6: d moll. „Umtausch der Masken".

1. Teil. — Vult warf seine Larve weg und eine seltsame heiße Wüstendürre und trockene Fieberhitze brach durch seine Mienen und Worte. Er sprach zu Walt: „Wenn du je Liebe für deinen Bruder getragen und eine flehentliche Bitte erhören willst, so ziehe dich aus, nimm meine Maske ‚die Hoffnung' und gib mir deine ‚den Fuhrmann'." Walt tat es mit Freuden.

2. Teil. — „O, ich freue mich auf die allererste Angloise, die ich in meinem Leben tanze; aber auf mein heutiges Glück und auf die Maske muß ich ein wenig rechnen. Himmel und

---

[1] Siehe den Artikel in Heft 7 des 37. Jahrgangs dieser Zeitschrift.

Hölle, ebenso leicht will ich nach dem Takte niesen oder die Arme zurückstrecken. Ein teuflischer Tanz soll es werden.

3. Teil. — Und erwägst du deine Mittänzerin, die ja schamrot und leichenblaß wird einsinken, so werde ich es schlichten, wie ich es eben will. Die Masken sollen sehen, wie der Fuhrmann aus dem Tanze Ernst machen kann. Sogar in Polen gelt ich für einen Tänzer; geschweige hier, wo nichts von Polen tanzt, als der Bär. Wir sind ein Feuerwerk, das ein mächtiger Geist in verschiedenen Maskenfiguren abbrennt; o, dürfte ich mich heute für die schönste Seele opfern, dann wäre ich der glücklichste!"

No. 7: As dur. „Geständnisse".

Semplice. — 1. Teil. — Ein Läufer tanzte daher und nahm Wina zum Tanzen davon: Glück auf! sagte er entfliehend. Zurückkehrend stand er eine Sekunde allein neben der ruhigen Jungfrau — die Menge war einen Augenblick lang seine Maske. — Neu, reizend, drang aus der Halblarve wie aus der Blütenscheide einer gesenkten Knospe die halbe Rose und Lilie ihres Gesichtes hervor. Wie Geister aus zwei fernen Welten sahen sie einander hinter den dunklen Larven an, und jede Seele sah die andere weit entfernt, und wollte darum deutlicher sein. Er nahm sie deshalb in den Tanzsturm und tanzte wie der Römer in mimischer Bewegung der Hände und Arme.

2. Teil. — Da jetzt der zweite Teil der Musik in jene sehnsüchtige Ueberfülle, wie in tiefe Wogen, einsank, welche gewaltsamer als alle Adagios den innersten Boden der Sehnsucht heiß aus tiefem Meere aufhebt — und da die Menschen und die Lichte flogen und wirbelten — und das weite Klingen und Rauschen die Verhüllten wieder in sich selber einhüllte, sprach er im Fluge: „Mit großblättrigen Blumengewinden rauscht die Luft um uns und wir schwelgen in Doppelwonne.'

No. 8: cis moll. „Zorn".

1. Teil. — Hätte Vult je die beste Veranlassung gehabt, über die ewigen Erdstöße des Lebens zu fluchen — cis moll-Akkorde — etwa zu fragen, ob nicht alle Höllenflüsse für ihn aufgingen und Eis und Flammen führten, so wäre es jetzt gewesen, als er sich in seinem Maskenumtausch entdeckt sah. „Gott verdamme, er liebt Wina und sie ihn." (Walt.) Alle seine wilden Geister brauseten nun wie Säuren auf.

2. Teil. — Nachdem Vult Walts überkühne Liebe gegen Wina entdeckt, schrieb er an Walt wie wilde Wasser der Leidenschaften: „Ich werde zum Teufel gehen und deinen Engel dir allein überlassen, die die Liebe der Freundschaft so entbehrlich und unähnlich ist, als dem Rosenöl der Rosenessig. Ueberhaupt was sind die irrenden Menschen anders als Himmelskörper auf Erden, bei deren Drehungen man nichts machen kann, als zusehen. Deshalb lasse ich dich, wie du machst und ich gehe, wie ich kam.

3. Teil. — Morgen bin ich in die freie Welt ausgezogen. Der nahe Frühling ruft mich schon ins weite helle Leben. Da dir überall die hohen Töne am meisten gefallen, so wirst du immer musikalisch-glücklich bleiben."

No. 9: b moll. „Enthüllungen".

Prestissimo. — 1. Teil. — Als Vult in der Maskengestalt seines Bruders mit Wina sich in glühendem Tanze bewegte, konnte er schließlich nicht mehr an sich halten und enthüllte den Schein der trügerischen Maske mit folgenden hastenden Worten: „Warum bin ich der Einzige hier, der unaufhörlich stirbt, weil er keinen Himmel und keine Erde hat, Nonne? Denn du bist mir beides. Ich will alles sagen, ich bin begeistert zur Pein, wie zur Lust; willst du einen Gottverlassenen aus einem Gottwalt machen? O gib ein Zeichen, aber eines Wortes! Nur der Zunge glaube ich mein Hochgericht; sie sei mein Schwert, wenn sie sich bewegt, Nonne!"

2. Teil. — „Gottwalt," sagte Wina erschüttert, und schwerer, als er dem Tanze folgend, „wie könnte eine Menschenzunge dieses sein? Aber dürfen Sie mich so quälen und sich? Sie foltern härter zum Schweigen, als andere zum Reden."

Da erzürnte sein Gemüt, bequemte sich zu keinem Schattendank, sondern hartstumm tanzte er aus, und verschwand plötzlich aus dem fortjauchzenden Kreise.

No. 10: C dur. „Forteilen".

Vivo. — 1. Teil. — Da verschwand alles, nur das schöne Tönen blieb. Vult war es, als sänke er in geflügelte Wogen eines wolkenhohen Meeres.

2. Teil. — Piu vivo. — Und er sprach weiter: „Wie ein Pfeil schritt ich durch des Meeres weltenlange Wüste; aber ich konnte durch die gläserne Fläche nicht hindurch. Da sah ich draußen, nah oder fern, ich weiß es nicht, das rechte Land liegen, ausgedehnt, glänzend-dämmernd.

3. Teil. — Wiegend. — Die leisen Töne des rechten Landes flogen um mein Ohr. Goldgrüne Wölkchen regneten heiß über Land, und flüssiges Licht tropfte überquellend aus Rosen- und Lilienkelchen. Ein Strahl aus einem Tautropfen schnitt herüber durch mein düsteres Meer und durchstach glühend das Herz und sog darin.

4. Teil. — Aber das Tönen erfrischte es, daß es nicht welkte. Es regnet drüben heiße Freudentränen, nur die Liebe ist eine warme Träne; der Haß eine kalte." So wurde Vult mit dem Schicksal versöhnt.

No. 11: D dur. „Masken".

Vivo. — Die Reihenfolge der Stücke entspricht nicht der inhaltlichen Folge nach dem Geschehnis in Jean Pauls Flegeljahren. Schumann hatte das Ganze auf sich wirken lassen, und die einzelnen Szenen in willkürlichen Spiegelbildern tondichterisch umgestaltet. In Voraussetzung der Kenntnis der ganzen textstofflichen Unterlage können die Stücke, wie ich sie geschildert, nachempfunden werden. Sollte der Spieler jedoch nach dem Gang der einzelnen logisch aufeinanderfolgenden Handlungsszenen die Stücke spielen wollen, dann müßte er folgende Reihenfolge wählen: No. 2, 3, 4, 7, 11, 1, 6, 5, 9, 8, 10, 12.

Die vorliegende Nummer schildert den Glanz des Maskentrubels. Jean Paul schreibt: „Endlich geriet er, da er das hereinströmende Nebenzimmer prüfen wollte, in den wahren, schallenden, brennenden Saal, voll wallender Gestalten und Güte, im Zauberrauch hinaus. Welch ein gebärender Nordscheinhimmel voll wider einanderfahrender, zickzackiger Gestalten! Er wurde dichterisch erhoben, da er, wie bei einer auferstehenden Erdkugel am jüngsten Tage Wilde, alte Ritter, Geistliche, Göttinnen, Nonnen, Tiroler u. a. durcheinander sah."

Piu lento. — Walt, als Fuhrmann verkleidet, sah plötzlich eine Halbmaske in Nonnentracht. Er erkannte Wina, welche aus dem Dunkel der Maske mit sanften Augensternen blickte. „O, wie selig," sagte er leise, „und Sie sind die Nonne?" Beide nickten. „O, was begehrt man denn noch in solcher trunkenen Zeit, wenn man sich, verhüllt wie Geister ohne Körper, in elysischen Feldern wiedererkennt!"

No. 12: D dur. „Schlußszene".

Finale. — Ein Ball en masque ist vielleicht das Höchste, was der spielenden Poesie das Leben nachzuspielen vermag. Wie vor dem Dichter alle Stände und Zeiten gleich sind, und alles Aeußere nur Kleid ist, alles Innere aber Lust und Klang: so dichten hier die Menschen sich selber und das Leben nach. Es schläft alles im rechten Lande, sagte ich, aber die Liebe träumt. Ein Morgenstern kam und küßte eine weiße Rosenknospe und blühte mit ihr weiter, einer der leisesten Töne kam und küßte eine Maiblume und ihr Glöckchen wurde heftig emporgeweht.

Diese allgemeine Stimmung des offenen und geheimen Mummenschanzes durchweht noch einmal die ganze Schlußszene.

Im ersten und zweiten Teile deuten jagende Studentenliedlein auf den tollen Trubel hin, der in der frühen Morgenstunde Platz greift. Piu lento. Die Erinnerung an den Beginn des Larventanzes, wo alles noch in züchtiger Entfernung sich bewegte, wird wieder wach.

Die Turmuhr schlägt sechs. — Dann naht die Trennung. Aus der Ferne hört man die heimkehrenden Masken. Lieder lallen. Die Menge verschwindet immer mehr. Das Spiel ist aus!

Mozarts Cherubin.

(Therese Müller-Reichel zugeeignet.)

Du herzbetörend Bild aus Meisters Hand,
wie soll ich deinen heil'gen Zauber nennen?
Du — holder Geist, den lächelnd er erfand?
Aus traurig-heitrer Seel ein tief Bekennen?

Du aus der Kindheit Traumland kaum Erwachter,
Du innigstes Getön im Reich der Töne,
Du göttlich Leichter, Frömmer, Unbedachter,
von Himmelsglanz genährt und Erdenschöne.

Ach, keiner kann dich ohne Wehmut sehen,
Und schaut er dir ins liebliche Gesicht,
Süß-sel'ge Schauer an die Seele wehen...

O singe, Cherubin — du bist so licht
und weckst in uns (wer bliebe vor dir kühl?)
Des Lebens schmerzlich-süßestes Gefühl!

Lili Preisendanz.

Die Musikerfamilien Stein-Streicher.

Von THEODOR BOLTE (Budapest).

I. Die Familie Stein.

Johann Georg Stein aus Heidelsheim in der Rheinpfalz gilt als Stammvater der Familien Stein-Streicher und ist der Begründer der nach ihm genannten Orgel- und Klavierbauanstalt in Heidelsheim, später in Augsburg. Nachweisbar ist, daß schon 1723 durch ihn der Orgelbau und vermutlich der Klavierbau betrieben wurde. Johann Georg war der Großvater der nachmaligen Nanette Stein, verehelichten Streicher. Ihm wurde 1728 in Heidelsheim ein Sohn *Johann Andreas* [1] geboren.

In der Werkstätte seines väterlichen Lehrmeisters fleißig mitarbeitend, mußte der Junge die bestellten Instrumente selbst in das nächste Dorf abliefern. Später kam Johann Andreas zu dem weit berühmten Orgelbaumeister Andreas Silbermann nach Straßburg in die Lehre, wo er bis zum Jahre 1749 verblieb, worauf er sich in Augsburg niederließ. Hier leitete er mit seinem Vater und später selbständig die Anstalt und brachte die Steinschen Instrumente nächst denjenigen seines Meisters Silbermann zu hohem Ansehen. Beider Erzeugnisse, besonders Steins zweimanualige Instrumente, wurden auch von Joh. Seb. Bachs Söhnen sehr geschätzt. Auch Mozart wurde durch den gleichmäßigen Ton der Instrumente befriedigt und betonte das Vorhandensein der „Auslösung". 1755—57 fertigte Johann Andreas eine Orgel von 43 Stimmen für die Augsburger Barfüßerkirche [2], woselbst er gleichzeitig als Organist wirkte. Ebenso ist auch die 1766 entstandene große Orgel der dortigen Kreuzkirche sein Werk. Auf jener spielte Mozart 1777 während seines Besuches bei Stein in Augsburg. Die Steinschen Orgeln versuchten u. a. Schubart und Abt Vogler unter befriedigter Anerkennung. Die Benennung „Spinett" ist Steins Ausdruck, womit er das Ersterben des Tones andeuten wollte. (? Nach A. Bianchieri, 1608, geht der Name auf Joh. Spinetus, Instrumentenbauer in Venedig um 1500 zurück. D. Schriftltg.)

Auf einer Studienreise in Paris 1758 kam er auf den Gedanken, die Konzertinstrumente durch Verbindung der Pianofortes mit dem Flügel zu vervollkommnen, bei besonderer Besaitung und Resonanzboden beider Instrumente. Bereits 1773 ließ er sich vor Ludwig XV. auf seinem Melodion hören, wobei er seine Meisterschaft auch als ausübender Musiker bekundete. Ferner erfand er 1789 eine Saitenharmonika, sowie einen Doppelflügel (Vis à vis) [3].



Joh. Andreas Stein.

Johann Andreas soll (1777) der eigentliche Begründer der sogenannten Deutschen (oder Wiener) Mechanik gewesen sein. Im ganzen erzeugte Stein mit seinen Kindern über 700 Klaviere. Sein Bildnis in Oel findet sich in der Barfüßerkirche zu Augsburg: Johann Andreas Stein an der Orgel sitzend im Samtrock mit bartlosen milden Zügen.

Johann Andreas führte 1760 als Ehegattin Maria Regina Burkhardt (1742—1800) heim, welche ihm nicht weniger als 15 Kinder schenkte.

Meister Johann Andreas starb am 29. Februar 1792. Er hinterließ seine Klavierbauanstalt seinen Kindern Matthäus, Andreas und Nanette.

Anna Maria (Nanette) wurde am 2. Jänner 1769 zu Augsburg geboren. Sehr musikalisch veranlagt, wurde sie zur ausübenden Sängerin und Pianistin herangebildet. Da sie aber für die Kunst des Klavierbaues nicht geringe Neigung bekundete, wurde ihr frühzeitig auch der gründliche väterliche Fachunterricht zuteil. Die kleine Nanette konnte sich schon als fünfjähriges Wunderkind hören lassen. Ihren elf Schwestern war sie an Talent und Gehör weit überlegen und befaßte sich als ihrem liebsten Spielzeug mit dem Klavierbau, während der Klavier- und Gesangsunterricht fortgesetzt wurde. Es ist daher begreiflich, daß nach Mozarts längerem Bericht an seinen Vater 1777 „Meister Stein in sein Kind vernarrt" war. Auch Mozart fand Gefallen an dem gewandten Spiel der kleinen Nanette, das er launig beurteilte [1]. Im selben Jahre nahm Vater Stein sein achtjähriges Töchterchen nach Wien, wobei sie auf seinem Instrumente (mit je dreioktavigen Manualen für 2 Spieler) öffentlich mitwirkte. 1787 lernte bereits der 17jährige Beethoven Stein und die damals 18jährige Nanette in Augsburg kennen. Stein, der nicht nur Musiker, sondern auch leidenschaftlicher Musikfreund war, verkannte nicht das Genie seines Kindes. Es sollte durch den Umgang mit den drei Wiener Klassikern den Weihekuß erhalten. Nanette wurde ihm so wert, daß sie seine immerwährende Gesellschafterin sein mußte und er sie, in ihrem zehnten Jahre schon, zuerst zur Verfertigung einzelner Teile der damaligen Mechanik und endlich zum Einrichten der Tastaturen, zum Stimmen und gänzlicher Vollendung seiner Pianoforte mit freundlichstem Ernste anhielt. Da kein musikalischer Reisender, der nach Augsburg kam, versäumte, die Familie Stein zu besuchen und dieser mit Stolz die Talente seiner Tochter und dreifachen Schülerin geltend zu machen wußte, so erhielt sie schon in frühen Jahren einen sehr ausgebreiteten Ruf.

Während Nanette 14 Jahre hindurch die dankbarste Gehilfin ihres Vaters bei seiner schwierigen Arbeit war, bewies sie sich auch bei dessen hohem Alter als die sorgsamste Tochter in der aufopfernden Pflege des Mannes, der ihr jede Stunde widmete, um ihre sittliche und musikalische Ausbildung zu fördern und ihr dadurch ein Gegenstand der höchsten Liebe und Verehrung geworden war. 23 Jahre alt, konnte sie nach dem Ableben ihres Vaters den Klavierbau in Gemeinschaft mit ihrem 16jährigen Bruder Matthäus Andreas selbständig weiterleiten. Sie überragte ihn durch ihre musikalischen und klaviertechnischen Talente. Nanette sah es als ihre Aufgabe an, für das Wohl ihrer Mutter und Geschwister zu sorgen und alles anzuwenden, um dem Namen des Vaters die erworbene Ehre zu erhalten. In Augsburg lernte sie (1793) ihren in München lebenden nachmaligen Gatten, den Pianisten und Musiklehrer Andreas Streicher, den Freund Schillers und Beethovens, kennen.

Als Sängerin beherrschte Nanette einen ausgesprochenen Kontraalt, der auch in ihren späteren Jahren zur Geltung kam. Die Reinheit ihres Organes, die äußerste Deutlichkeit der Aussprache, die feinen Beugungen des Tones, die sich jedem Worte, jeder Silbe anschmiegten, ließen den geringen Umfang von kaum einer Oktave übersehen. — Als Interpretin der klassischen Wiener Schule wurde Nanettens Spiel vorbildlich. Ihr Klavierspiel wird durch Ruhe und dynamisch und agogisch ausgezeichneten Vortrag als von großem Eindruck auf die Zuhörer geschildert. Selbstlos, ohne zu glänzen, war ihr Auftreten, wie es keine Geringeren als Haydn, Mozart, Beethoven und Clementi anerkannten.

Matthäus Andreas Stein, der um sieben Jahre jüngere Bruder Nanettens, wurde am 12. Dezember 1776 in Augsburg geboren. Zum Musiker bestimmt, wurde ihm eine gründliche musikalische Erziehung zuteil. Bereits ein ausübender Organist und Pianist, wurde er in den väterlichen Beruf eingeführt. Als er mit Nanette und deren Gatten die Klavierbau-Anstalt nach Wien verlegte, wandte er sich wieder der ausübenden Musik zu und zog sich nach Trennung von der Firma (1802) in das Privatleben zurück. In Wien vermählte er sich 1796 mit Maria Josepha Theresia Dischler (1769—1855), die ihm am 4. September 1797 einen Sohn namens Karl Andreas schenkte. Das 1802 in Wien erschienene Büchlein „Stein, Kurze Bemerkungen über das Spielen, Stimmen, Erhalten

[1] Nicht in Augsburg, laut Taufschein.

[2] Errichtet 1609, nach dem Umbau eingeweiht 1757.

[3] Ueber seine 1770 erfundene „Melodica" schrieb Stein eine Schrift „Die Verbesserung des Klaviertones durch Pfeifenwerk" (1772/73).

[1] „Steins Töchterl spielt etwas sehr gut." Mozart, welcher sich schon 1770, also 13 Jahre alt, vor Stein in Augsburg hören ließ, schrieb für die Familie sein Konzert für drei Klaviere, wobei dies Tripelkonzert durch Nanette am 1., der Komponist am 2. und Stein am 3. Klavier gespielt wurde.

der Fortepianos" stammt vermutlich von beiden Geschwistern Stein. Vater Matthäus Andreas, der erst 6. Mai 1842 das Zeitliche segnete, konnte noch die Entfaltung des großen Talentes seines Sohnes erleben, ebenso Frau Stein, welche erst 1855 ihrem Gatten nachfolgte. Auch Andreas hatte, wie Nanette, Verbindung mit Beethoven, dem er etwa 1813 ein Klavier nach Baden besorgte[1].

Auch *Friedr. Stein*, der jüngste, nicht weniger begabte Bruder der Geschwister Stein, kommt hier noch in Betracht. Geboren als das fünfzehnte Kind Johann Andreas Steins 26. (27.) Mai 1784 zu Augsburg, wurde er in frühester Jugend der Tonkunst geweiht, so daß er sich als vorzüglicher Pianist betätigen konnte. Als seine Geschwister nach Wien übersiedelten, folgte er ihnen 1804 nach, um sich bei Albrechtsberger in der Komposition zu vervollkommnen. 1806 bezw. 1808 spielte er die Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven (G dur) im Burgtheater[2] wie auch im Augarten, worüber günstige Kritiken vorliegen (in Hanslicks „Geschichte des Wiener Konzertwesens" u. a. O.). Leider erreichte Friedrich nur ein Alter von 25 Jahren, da er bereits am 5. Mai 1809 aus dem Leben schied. Beethoven schätzte den Pianisten Friedrich, welcher dessen IV. und VI. Symphonie für 2 Klaviere bearbeitete. Friedrich veröffentlichte einige Klavierhefte, ein Klaviertrio und hinterließ ein musikalisches Zauberspiel, ein pantomimisches Ballett und drei Operetten. Verehelicht war Friedrich Stein mit der Pianistin Karoline Haar.

Karl Andreas Stein, einer der begabtesten Tonkünstler der Familie Stein, wurde am 4. September 1797 in Wien geboren als Sohn des erwähnten Matthäus Andreas Stein. Pianistisch begabt, ist schon der achtjährige Knabe in die Oeffentlichkeit getreten als Schüler Joseph Hartmanns. Wohl im väterlichen Klaviersalon. Später wurden der Theoretiker Alois F. Förster (1747—1823) sowie der Hoforganist Sebastian Oehlinger (1755—1818) seine Lehrer in der Komposition. Fünfzehn Jahre alt studierte er bei Vater und Tante Nanette den Klavierbau, ohne jedoch der Tonkunst zu entsagen. Karl Andreas war der letzte Klaviermacher seines Namens, der das väterliche Talent erbte. Mit Beethoven bekannt, der ihn vermutlich im Klaviersalon hörte, wurde er am 2. Juli 1818 an einer Aufführung bei dessen Tripelkonzert[3] im Kaiserl. Königl. Schauspielhaus pianistisch herangezogen. Karl Andreas war gleichzeitig gesuchter Klavierpädagoge. Im Jahre 1828 erhielt er ein Patent über den geräuschlosen Gang seiner Instrumente, 1830 wirkte er in Mailand auf dem Pianoforte bezw. Physharmonika, einem sechsoktavigen Instrumente, für welches er das Konzertstück „L'Orage" schrieb (Aufführung in Budapest 1824). Aber auch seine Instrumente wurden sehr geschätzt, unter anderen durch den Pariser Pianisten Montgolfier. Die Klavierverfertiger May in Prag und Rosenkranz in Dresden sprachen sich neidlos über die Vorzüge der Steinschen Klaviere aus. Im Jahre 1836 ernannte ihn der Cäcilienverein in Karlsruhe zu seinem Ehrenmitgliede. In Paris versäumte er nicht, die damaligen Fabriken Erard, Pleyel und Kalkbrenner zu besuchen, wobei er die Bekanntschaft mit Chopin, Hünten und Meyerbeer machte. Unter den zahlreichen Bestellern auf Steinsche Flügel befand sich der durch seine „Reinheit der Tonkunst" bekannte Hofrat Thibaut in Heidelberg, welcher sich in drei Briefen an Stein sehr schmeichelhaft über den Flügel ausdrückte und dabei die „die echte Meisterschaft des Mitsängers in seinen Singvereinen" rühmte. — Nach Wien zurückgekehrt vergrößerte Stein 1840 seine Fabrik durch Ankauf des größeren Gebäudes der bekannten Klavierfirma Graf[4]. Es gab daher neben dem Salon Streicher auch einen Salon Stein. Daselbst konzertierten 1852 Czerny und Bocklet auf zwei Klavieren bei einer Morgenmusik vor Herzog Ernst von Sachsen-Coburg. Auch Beethoven verkehrte in dem Hause, in dem sich auch Mälzels Arbeitsräume befanden. Die „Leipziger Zeitung" schrieb über Steins Spiel und Instrumente: „Es gewährt einen ganz eigenen Zauber — wie Perlen reihen sich die Töne aneinander — und seine Klänge sind Schmelz und Wohllaut." Friedrich Wieck, mit Stein befreundet, wurde durch ihn bei Beethoven in Hietzing eingeführt (1826). Mit einer Steinschen Gehörmaschine versehen, phantasierte ihnen Beethoven über eine halbe Stunde lang auf seinem verstimmten Londoner Klaviere vor. Steins Instrumente wurden seinerzeit von Czerny, Jaell, Liszt, Rubinstein, Bülow und Leschetitzky (1843) und anderen Künstlern öffentlich gespielt.

[1] S. Beethoven an Stein. Beethoven-Briefe Bd. II Nr. 353 (Sch. u. L.).

[2] Am 13. April unter Leitung des Komponisten und zwar auf Wunsch Friedrichs das c moll-Konzert; am 23. Dez. 1809 im Kärntnertortheater statt Ferdinand Ries, der (der großen Schwierigkeiten wegen) das G dur-Konzert ablehnte.

[3] Mit F. Clement (1784—1842) und Jos. Lincke (1783—1837), sowie mit letzterem die Polonaise concertante.

[4] Auch Conrad Graf (1732—1815) entstammte dem Schwabenland.

Sein Vater Matthäus Andreas Stein stellte ihm am 9. August 1828 behufs Erlangung der Klaviermacherbefugnis ein Fachzeugnis aus, worauf Karl Andreas 1829 die Klaviermacherbefugnis erhielt, die er erst ein Jahr vor dem Ableben seines Vaters niederlegte (1841). 1844 wurde auch ihm der erwähnte väterliche Titel „Hofklaviermacher" verliehen. Karl Andreas widmete sich neben dem Klavierbau vorwiegend der ausübenden Tonkunst. Nach eigenen Konzerten in Wien 1823 und im engeren Vaterland erfolgten seine ausländischen Kunst-Reisen nach Holland, England und Frankreich. Er verkehrte 1821 bis 1822 mit C. G. Reissiger, Abt Stadler und allen zeitgenössischen Musikgrößen, welche die Salons Steins und Streichers besuchten und daselbst konzertierten. Des weiteren ist sein Umgang mit Chopin, Klara Wieck und Dreyschock nachzuweisen, welche sich während des Aufenthaltes in Wien Steinscher Flügel bedienten.



Nanette Streicher geb. Stein.

In der ca. 1825 erschienenen Sammlung von 36 deutschen Tänzen (Leidesdorf) beteiligte sich neben Schubert, Pixis u. a. auch Karl Andreas mit einem Beitrag. Sein Orchesterwalzer „Friedensklänge" wurde 1856 im Theater a. d. Wien aufgeführt. Das Walzerheft „Die Perle von Schottenfeld" wird durch seine melodienreichen und eigenartigen Rhythmen hervorgehoben. Des weiteren entstammen seiner Feder zwei Klavierkonzerte, 50 Klavierhefte mit Variationen und Tanzformen und ca. 10 Orchesterwerke mit Klavier etc. Endlich eine komische Oper und das erwähnte Konzertstück („L'Orage"), welche Werke zumeist im Druck erschienen.

Seit 1837 war Stein mit Elisabeth Hörde verheiratet, die ihm acht Kinder schenkte; eines kam 1846 (auf der Reise) in Verona zur Welt. Hochbejahrt starb der letzte Hofklaviermacher und Pianist Stein[1] am 28. August 1863 in Wien.

Mit dem letzten Sproß ist die Familie Stein im Jahre 1909 erloschen. (Fortsetzung folgt.)

Aus der neuesten Beethoven-Literatur.

Der Stern Beethoven ist schon vor mindestens 120 Jahren für die Musikwelt aufgegangen, wie es aber scheinen will, hat er seine Kulmination noch lange nicht erreicht. Beethovens Ruhm ist noch im Steigen begriffen. In den Spielplänen der Konzerte nimmt Beethoven heute einen wichtigeren Platz ein, als je zuvor. Die Symphonien, Quartette, Trios, Duos, die Solo-Sonaten und manches andere werden jetzt in gehäufter Folge zu Gehör gebracht. Es fehlt nicht mehr an Monographien über einzelne Werke und die Lebensbeschreibungen finden trotz der Kriegszeiten unablässig ihre Abnehmer; sogar neue Auflagen werden nötig. Im Hinterland sucht man Trost beim großen Dulder Beethoven. Bemerkenswert ist es in diesem Zusammenhang, daß während des Weltkrieges eine neue Auflage des A. W. Thayerschen Beethoven nötig wurde. Es ist nun schon die dritte[2]. Von dieser wurde vor kurzem der erste Band, durchgesehen von Hugo Riemann, herausgegeben.

[1] Sein Leben beschrieb Ferdinand Luib in einer biographischen Skizze „C. A. Stein" 1856, Wien.

[2] *Al. Wheelock Thayer:* Ludwig van Beethovens Leben. Nach dem Originalmanuskript deutsch bearbeitet von Hermann Deiters. Erster Band, dritte Auflage, Revision von *Hugo Riemann*. Leipzig, Breitkopf & Härtel 1917. 8°.

Ein neuerliches Lob des anerkannt meist bedeutenden Beethoven-Buches ist an dieser Stelle nicht nötig, und den Freunden der Sache wird es gewiß genügen, wenn sie in Kürze auf das Wesen der neuen Auflage hingewiesen werden. Für die Lebenswege des jungen Beethoven in Bonn, auf einigen Reisen und in den ersten Jahren des Wiener Aufenthaltes, sowie für die Geschichte des Musiklebens in Bonn und Wien, reichen die früheren Auflagen des ersten Bandes (von 1866 und 1901) noch heute ganz wohl aus. In dieser Beziehung bietet die dritte Auflage keinerlei Ueberraschungen. Dagegen hat diese neueste Auflage durch neue Funde im Bereich des musikalischen Teils Beachtung zu beanspruchen. Denn Riemann hebt darin, was in den früheren Auflagen noch übersehen worden, besonders den Einfluß der Mannheimer Schule auf Beethoven hervor, wie denn auch betont wird, daß Haydn und Mozart „auf den Schultern der Mannheimer standen". Das reichliche Vorhandensein von Musikalien der Mannheimer Schule in Bonn zur Zeit des jungen Beethoven wird nachgewiesen. Die Musikgeschichte kann für die Ausfüllung dieser klaffenden Lücke in den früheren Darstellungen des Bonner Musiktreibens gar nicht dankbar genug sein. Dennoch dürfte es dabei bleiben, daß Beethoven seine meisten Anregungen aus den auffallenden Werken der großen Meister Mozart und Haydn empfangen hat, ganz zu schweigen von den Verbindungsfäden zu den norddeutschen Schulen der Bach-Familie, die ihm durch Neefe nahe gerückt wurden, nicht eben durch Neefes eigene Musik, aber durch lehrhaftes Hinweisen. Daß übrigens daneben auch noch eine Einwirkung Neefescher Musik auf Beethoven annehmbar ist, habe ich schon vor vielen Jahren nach Musikbeispielen wahrscheinlich gemacht. (Dazu meine Beethoven-Biographie und die darin genannte Literatur. In neuester Zeit hat sich Hans Gál eingehend mit den Stileigentümlichkeiten des jungen Beethoven beschäftigt in den „Studien zur Musikwissenschaft", unter Leitung von G. Adler, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1916.)

Eine weitere bemerkenswerte Erscheinung aus der neuesten Beethoven-Literatur ist ein Kapitel in der 4. Auflage des ersten Bandes von *Oskar von Hases* Gedenkschrift „*Breitkopf & Härtel*" (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1917, kl. Fol. S. 161 bis 178). Das Verhältnis des weltberühmten Hauses zum großen Tonsetzer wird darin behandelt und zwar in vornehmer, unparteiischer Weise. Beethovensche Kompositionen sind in der Zeit von 1802 bis 1812 in großer Anzahl durch Breitkopf & Härtel verlegt worden. Der Briefwechsel zwischen Beethoven und der Firma hat weitere Grenzen und reicht von 1801 bis 1815, soweit die Dokumente erhalten sind. Die freundschaftlichen Gesinnungen dauerten wohl bis an Beethovens Ende (1827), auch wenn Beethoven während seiner letzten zwölf Jahre seine Werke bei anderen Verlegern erscheinen ließ. Die Verehrung der Firma für den Meister kam in den frühen 1820er Jahren auch dadurch zum Ausdruck, daß man den vortrefflichen Wiener Maler F. G. Waldmüller mit der Aufgabe betraute, Beethovens Bildnis für die Firma zu malen. Das Waldmüllersche Porträt Beethovens gehört bei kleinen Zugeständnissen zu den meist fesselnden Bildnissen des Meisters, worüber eingehend gesprochen wurde in meinen „Studien und Skizzen zur Gemäldekunde" (Bd. II. Lieferung 5 und 6). Aus Beethovens Briefen an Breitkopf & Härtel sind bei O. v. Hase mehrere besonders bedeutungsvolle zum Teil vollständig abgedruckt. Auf alle, es sind deren 59, ist in irgend einer Weise Rücksicht genommen, wie denn auch die Briefe des Künstlerbruders Karl van Beethoven in die Darstellung mit einbezogen wurden. Das Kapitel: Beethoven in O. v. Hases Gedenkschrift sei allen Musikgelehrten und Beethoven-Freunden wärmstens empfohlen.

Dr. Th. v. Frimmel.

·MUSIK-BRIEFE·

Darmstadt. Einen Ueberblick über die Entwicklung der deutschen Symphonie von Bach bis Richard Strauß boten die Konzerte der Hofmusik unter Generalmusikdirektor *Felix von Weingartners* genialer Leitung, die Gäste aus allen Nachbarstädten herbeigelockt hatten und Musikern wie Dirigenten zu aller Ehre gereichten. Erinnerte man sich beim Hören der Alpensymphonie zurück an das erste Konzert, da des Thomaskantors wuchtige Weisen zu uns sprachen, so dachte man wohl: welch ein Unterschied! und doch folgte man den Konzerten eines nach dem andern, erlebte man das Werden eines Werkes aus dem andern, das Wirken eines Meisters als Folge des Vorangegangenen, so war es ein sicheres, folgerichtiges Schreiten aus alter Zeit zur Gegenwart, aus Einfachheit zur höchstgesteigerten Komplikation, ein Werdegang, wie wir ihn uns anders nicht vorstellen können. Vortrefflich war die Auswahl des Gebotenen: Bach, Händel, Haydn, Mozart, Schubert, Beethoven, Mendelssohn, Schumann, Bruckner, Brahms, Weingartner, Dvorak, Liszt, Richard Strauß. Vermißte man auch Reger (Na, na! D. Schr.), hätte man es gerne gesehen, wenn Gustav Mahler zu Worte gekommen wäre, so war dennoch hier im beschränkten Rahmen das Wesentlichste vereint; die Säulen, die das gesamte Kunstwerk tragen, standen in ihrer stolzen Unvergänglichkeit vor uns. Felix von Weingartner, der fast alle Werke auswendig leitete, leistete das Vollendetste, was ein Dirigent zu leisten imstande ist. Wie er die Werke interpretiert, alle Feinheiten der Partitur herausholt, wie er, der unübertreffliche Beethoven-Dirigent, der Freund von Klang und Melodik, mit Verständnis sich in alle Werke einzuleben und sie wiederzugeben weiß, das ist schon so oft und gerne gerühmt worden, daß man sich hier auf wenige Worte der Anerkennung beschränken darf, die Lob und Dankbarkeit erfüllt dem verehrten Meister, den nicht endenwollende Hochrufe ehrten, auch hier wiederholen mögen, wie er allen Freund geworden, und daß Jubel ihn grüßen soll, wenn er wieder Einkehr bei uns halten wird. — Die undankbare Aufgabe Weingartner einmal zu vertreten, war *Max von Schillings* zugefallen; das Strauß-Konzert fand unter Richard Straußens persönlicher Leitung statt.

Unter all dem Gebotenen waren örtliche Neuheiten Weingartners Symphonie Nr. 2 in Es dur und Strauß' Alpensymphonie; dies fernschöne, melodiöse wie raffinierte Werk, das trotz aller darin sich verbergenden Künstelei und technischer Arbeit solche Fülle des Schönen birgt, das musikalische Schilderungen enthält, wie sie bisher noch nicht erreicht wurden, das hinauswächst über alle Programmusik, da es des beigegebenen Programms nicht mehr bedarf (? ? D. Schr.), fand reichen und jubelnden Beifall. — Als Solisten begrüßten wir am Klavier *Willi Rehberg*, der mit Weingartner zusammen Bachs C dur-Konzert für zwei Klaviere vollendet zu Gehör brachte, die Geiger *Leopold Premislaw*, der, so schön und singend auch der Ton seines Instrumentes, so einwandfrei seine Technik ist, den Gehalt des Beethovenschen Konzertes nicht zu erschöpfen wußte, und unsern einheimischen Konzertmeister *Adolf Schiering*, der bereitwilligst aushalf, als es Absagen gab, den Cellisten *Arnold Földesy*, dem wohlverdiente Anerkennung für seine temperamentvolle und ausgereifte Darbietung wurde, und den Sänger *Joseph Mann*, dessen Kunst im Konzertsaale ebenso zu fesseln weiß wie auf der Bühne.

Der *Richard-Wagner-Verein* mußte infolge des Wegfalles einiger Konzerte in der Zeit des Heizverbotes in seinem ursprünglich bekanntgegebenen Programme einige Aenderungen eintreten lassen. Viel Gutes wurde da wieder geboten, und das Augenmerk war wieder darauf gerichtet, neben alten, lieben Werken und neben Arbeiten uns bekannter Künstler neue Werke aus der Taufe zu heben und uns mit uns noch fremden produktiven und reproduktiven Zeitgenossen bekanntzumachen. Die Fürstl. Hofkapelle aus Gera unter *Heinrich Labers* sicherer und straffer Führung bot Erlesenes, doch zu viel für einen Abend: außer der Oberon-Ouvertüre und dem Meistersinger-Vorspiel Regers hier zum ersten Male aufgeführte Variationen über ein Thema von Mozart op. 132 und Brahms' c moll-Symphonie! Ein Eindruck jagte den andern nur allzuschnell.

Von *Arnold Mendelssohn* hörten wir eine Suite in e moll für Oboe und Klavier op. 78 (durch *Georg Kreß* und den Komponisten) und eine Cellosonate op. 70 (durch Professor *Heinrich Kiefer* und den Komponisten) zum Vortrage gebracht. Beide Werke des hiesigen Meisters fanden bei Publikum und Kritik viel Beifall. Die Cellosonate ist eines der besten Mendelssohnschen Werke, vielleicht das allerbeste. Mehr als sonst gibt er hier Unbeeinflußtes, Eigenes, hält sich streng an die selbstgeschaffene Form, harmonisiert und melodisiert aus eigenem Drange; hier stößt man auf nichts Gesuchtes, auf nichts, das wie ein „dem Publikum zuliebe" erscheint; was hier steht ist Ernst, ist Ueberzeugung, hallt im Hörer wider und erfüllt ihn mit Freude. Kann man sich auch in dem letzten Satze mit der Bezeichnung „alla burla" nicht ohne weiteres einverstanden erklären, fehlt es doch dazu an bunten und tollen Einfällen, so ist das Werk als Ganzes so reich an Schönheiten, an echter Kunst, daß man es rückhaltlos anerkennen muß. Die Wiedergabe durch Professor Heinrich Kiefer war eine unübertreffliche. — Die Klavierstücke op. 5 (Phantasiebilder) von Felix von Weingartner wurden durch *Luise Mock* erstmalig wiedergegeben; der jungen Pianistin war damit eine nicht leichte Aufgabe zugefallen, mußte sie doch auf alles Virtuosenhafte, das Publikum Blendende verzichten; desto höher ist das einzuschätzen, was sie bot; reifes musikalisches Verständnis befähigte die Künstlerin, ihre Aufgabe in allen Einzelheiten zu erschöpfen, reiches technisches Können gaben ihr die Fähigkeit, ganz über dem Darzubietenden zu stehen. Die Leistung war somit eine hohe Anforderungen durchaus befriedigende, man darf wohl darauf rechnen, dem Namen Luise Mock bald wieder in weiteren musikalischen Kreisen und oft zu begegnen. — Auch der Pianist *Max Jaffe* war

eine Neuerscheinung in unserem Konzertsaale; besonders in den Brahmsschen Klavierstücken op. 118 zeigte er sich als ausgereifter Pianist, dem man gerne lauscht. — Auch in *Hans Bruch* lernten wir einen Klavierspieler von nicht geringer Bedeutung kennen; ihm und seiner Partnerin *Lene Weiller-Bruch* war es vorbehalten, Werke noch fast unbekannter Meister zu vermitteln: *F. Max Antons* Kompositionen op. 4, 6 und 12 hinterließen den meisten Eindruck, sie verraten Brahmsschen Einschlag, sind noch nicht selbständig im Ausdrucke, lassen aber dennoch erkennen, daß sie eine Sonderstellung unter dem Vielen, das unsere Zeit hervorbringt, einnehmen; *Julius Weismanns* und *Ernst Kunsemüllers* kleine Stücke sind voll anmutigen Melodien und schlichter Gefälligkeit, passen jedoch besser in den Salon als in den Konzertsaal; *Hermann Ungers* Kammervariationen über ein eigenes Thema für zwei Klaviere vermochten wenig zu fesseln. Die Sängerinnen *Melitta Heim* und *Frieda Cornelius* boten in einem Peter-Cornelius-Abend Vortreffliches. *Tiny Debüser* führte sich mit Liedern von Hermann Unger und Konrad Ramrath gut ein. Der Violinist *Julius Tornberg* entsprach zwar nicht den Erwartungen, die man sich nach allem, was vorher über ihn geschrieben wurde, gemacht hatte (zumal in der Wiedergabe der Bachschen Chaconne und des Bruchschen g moll-Konzertes nicht) erwies sich aber in anderem als Geiger von Können und Geschmack. Der *Musikverein* unter *Willem de Haans* rühriger Leitung kam mit vortrefflichen Aufführungen von Bachs Matthäus-Passion und Schumanns Szenen aus Goethes Faust heraus.

Das *Schiering-Quartett* brachte als Neuheit das Quintett für Klarinette, Violine, Bratsche, Cello und Klavier op. 50 g moll von Felix von Weingartner; dies an neuen Einfällen gerade nicht reiche, mehr der Symphonie als dem Kammermusikwerk verwandte Werk ist durchaus romantisch zu nennen; einheitlich gehalten sind die in sich abgeschlossenen, doch untereinander kontrastierenden Sätze; hübsch sind die Themen; prächtig ist harmonisiert. Weingartner ist hier wieder der liebenswürdige Melodiker, der sich nirgends zu lange aufhält, nicht grübelt und keine Rätsel aufgibt, der uns aber zu erfreuen und zu unterhalten versteht. — *Berta Morena*, die sieghafte Sopranistin und *Adolf Rebner*, der begnadete Geiger, hatten ihre Kunst in den Dienst der Wohltätigkeit gestellt und in einem Dr. *Ludwig Rottenbergs* Leitung unterstehenden Konzerte wohlverdiente Bewunderung gefunden. Eine eigenartige Veranstaltung war ein Manuskript-Liederabend des Komponisten *Heinrich Weimar*. Dieser hat es sich zur Aufgabe gemacht, zu Schumannschen (Kinderszenen) und Mozartschen (A dur-Sonate) Klavierstücken eine Singstimme in kontrapunktierender Art zu schreiben. Ich bin Gegner solchen Beginnens, ist es doch einesteils etwas so Grund- wie Zweckloses, anderenteils ein gewalttätiger Eingriff in das Schaffen anderer. Wertet man aber das, was Heinrich Weimar gemacht hat, nicht von dem Standpunkte des Dafür- oder Dawider-Seins, sondern beurteilt man, wie ihm das Gewollte gelungen ist, so muß man seine feine Anpassungsfähigkeit rühmen. Wenn auch die Singstimme das begleitende Klavierstück oft zu sehr deckt (ein Fehler, den Gounod bei seiner Meditation zu umgehen wußte), so sind dies doch Arbeiten, die Zeugnis von großem Können und feinem Musiksinne ablegen. (Können wir uns nicht denken. D. Schr.) Die Sopranistin *Lilli Bornträger* war den Liedern eine ganz vortreffliche Interpretin.

Das Hoftheater stand nicht auf der Höhe; es verfügte, wie nicht oft, über viele vortreffliche Kräfte, aber es bot mit diesen nichts. Es suchte sein Heil in der Operette; sie beherrschte die Spielzeit, sie war Trumpf; ja am Schlusse erlebten wir sogar noch einen acht Vorstellungen umfassenden Operettenzyklus! Uraufführungen gab es keine mehr. Neuheiten waren *Erich Wolfgang Korngolds* Opern „Violanta“ und „Der Ring des Polykrates“, diese für ihren jugendlichen Schöpfer so überaus ruhmvollen Werke, die Lachen und Weinen in sich einschließen, aus denen einer zu uns spricht, dem ein Genius segnend die Hände aufs Haupt gelegt hat, *Jan Brandts Buys* „Schneider von Schönau“, die wie überall, freundlich aufgenommen wurden, aber nur zwei Aufführungen erlebten, und *d'Alberts* „Tote Augen“, dies inhaltlich nicht zu rechtfertigende, auf einem gesuchten Konflikte aufgebaute Werk, das sich den neuen Dramen anreiht, bei denen die Tragödie erst beginnt, wenn am Schlusse der Vorhang das zu Schauende vor dem Zuschauer verschließt, das allein durch seinen musikalischen Gehalt Bedeutung und Wirkung hat, in dem sich d'Albert wieder als Meister der neuen deutschen Bühnenkompositionen erweist, als Melodiker, der immer wieder etwas zu sagen hat, dessen Erfindungsgabe reichlich fließt, der einen „Herz zu Herzen schafft, weil es ihm recht von Herzen geht“. — Die Berliner, die Wiener, die Dresdener und die Münchener Oper gaben Gesamtgastspiele. Es sollte ja kein Wettspiel sein und so bleibt es erspart, diesen oder jenen den Preis zuzuerkennen. Alle gaben ihr Bestes. Die Dresdener brachten unter *Kutzschbach* „Tristan und Isolde“ (*Eva Plaschke-von der Osten* war eine darstellerisch und gesanglich mustergültige Isolde, *Fritz Vogelstrom* ein stimmlich zu schwacher Tristan). Die einheitlichste Leistung boten die Münchener mit der „Entführung aus dem Serail“ unter *Bruno Walter* (*Karl Erb, Hermine Bosetti, Irene von Fladung* und, allen voran, *Paul Benders* Osmin! das waren Leistungen!). Den nachhaltigsten Eindruck hinterließen die Berliner mit Verdis „Maskenball“ (*Walter Kirchhoff, Josef Schwarz, Emmy Leisner, Barbara Kemp, Birgitt Engell*; gleich vorzüglich waren alle). Und den meisten Beifall ernteten die Wiener mit Flotows „Martha“ (*Piccaver* und *Kiurina* seien vor allen genannt). Abschiedsvorstellungen gab's von liebgewordenen Mitgliedern: *Gertrud Geyersbach* und *Leo Schützendorf* verlassen uns, um die hiesige Bühne mit der Wiesbadener zu vertauschen. Viele Blumen, viel Beifall sagte den Künstlern, wie weh das Scheiden von ihnen tat. —*r*.

* *

Freiburg i. Br. Im neuen Jahr haben wir zunächst über den 16. Zyklus der *Harmsschen Kammerkonzerte* zu berichten, die das für Freiburg erstmalige Auftreten von Prof. *J. Pembaur* und Frau *Maria Pembaur* mit vortrefflichen Klaviervorträgen (darunter Schumanns op. 46 und Brahms' op. 56 b für 2 Klaviere); ferner der ernststrebenden Sopranistin *Marie Lydia Günther* (Hannover) mit einer feinen, auch die Neueren berücksichtigenden Liederauswahl (begleitet von dem Frankfurter *Walter Rehberg* und unserem *J. Weismann*) brachten. Mit ihrer großen pianistischen Kunst erfreute uns Frau *Frieda Kwast-Hodapp*, besonders in den genial wiedergegebenen Variationenwerken von Reger op. 134 und Brahms op. 35, während die mitwirkende Violinistin *Lilli Petschnikoff* (mit der Freiburger *Jenny Schmitt* als Begleiterin) nicht gleichmäßige künstlerische Eindrücke zu hinterlassen vermochte. Gute Bekannte konnten wir in dem Stuttgarter Trio der Herren *Pauer, Wendling* und *Saal* begrüßen, die uns die Trios von Volkmann op. 5 und Schumann op. 63 sowie Beethovens Violoncellsonate op. 69 sehr zu Dank spielten. Freudiges Wiedersehen feierten wir nach mehrjähriger Pause mit der Budapester Kammersängerin *Ilona Durigo*, die als Neuheiten feinsinnige Lieder des jungen Schweizers Othmar Schoeck sang, vorzüglich begleitet von dem hier unvergessenen Prof. *Karl Beines* (München). — Den würdigen Abschluß der Spielzeit machten sodann die *drei Kammerkonzerte* vom 21. bis 23. Mai, die ausschließlich von Stuttgarter Künstlern (Wendling-Quartett, Klarinettist *Phil. Dreisbach* und Prof. Pauer) bestritten wurden. Sie boten mit Perlen der Kammermusikliteratur von Schumann und Brahms, sowie Werken von Reger, die Freiburg das kammermusikalische Schaffen des frühverstorbenen Meisters näherbrachten (Klarinettenquintett op. 146, Streichquartett op. 109, Variationen und Fuge op. 81), höchste künstlerische Genüsse. — Frl. *Anna Hegner*, begleitet am Flügel von ihrer Schwester *Marie Schlageter-Hegner* (statt des schmerzlich vermißten Orchesters), führte ihren vierabendlichen Zyklus „Das Violinkonzert“ am 19. Januar und 9. März sehr erfolgreich zu Ende. Als weiterer Vertreter der Geige erfreute uns der Frankfurter *Adolf Rebner* unter Begleitung des Freiburger Pianisten *Joseph Schelb* mit einem Sonatenabend, während Dr. *Johannes Hobohm* hier in einem zweiten Klavierabend sein auf die höchsten Ziele gerichtetes Streben besonders an Werken von Schumann, Brahms, Bach und Mozart bestens betätigen konnte. — Liederabende gaben noch die einheimische Mezzosopranistin *Margarethe Gaede* (am Klavier Frau *Helene Thomas-San Galli*), sowie Kammersänger *Heinr. Hensel* mit dem Stuttgarter Dr. *Karl Riedel* als Begleiter. — Endlich wollen wir noch die beiden Aufführungen im Stadttheater (unter Kapellmeister *G. Starke*) erwähnen: Hänsel und Gretel und Die Walküre. Ueber den künstlerischen Wert dieser Vorstellungen mit buntgemischtem, auswärtigem Ensemble haben wir uns schon in unserem letzten Berichte (Heft 12) geäußert. Hinzufügen möchten wir nur noch, daß mit Beginn der Kohlennot jegliches Leben in unserem Musentempel erstorben ist.

*

Jena. Trotz der schwierigen Zeitverhältnisse war eine große Anzahl Musikfreunde der Einladung Frau Regers zu dem *Reger-Fest* in Jena vom 24.—26. Juni gefolgt. Wie Reger selbst unermüdlich und allen Anfeindungen der Musikkritik zum Trotz für seine Kunst eintrat, so macht es sich jetzt nach seinem allzufrühen Tod seine Frau zur Pflicht, durch vorbildliche Aufführungen an seiner letzten Arbeitsstätte für sein Werk weiterzuarbeiten. Der Erfolg dieses ersten Festes, das in seinem intimen Rahmen (nur das Kirchenkonzert war öffentlich) von den vor dem Krieg so üppig wuchernden Musikfesten im Riesenstil überaus angenehm abstach, war ganz auf ihrer Seite: einmal durch das glücklich gewählte Programm, dann durch die ausübenden Künstler, die als Freunde oder Schüler Regers mit seinem Schaffen innig vertraut, seine Werke in seinem Geiste mit der ganzen ihm eigenen Ausdrucksfähigkeit in vollendeter Weise wiedergaben, und vor allem endlich durch Regers Musik selbst, die mit überzeugender Macht zu allen sprach und eine Stimmung herbeiführte, wie sie eben nur die ausstrahlende Kraft eines ganz Großen im Reiche der Kunst zu erzeugen vermag. —

Von den sechzehn Liedern, die Frau *Erler-Schnaudt* mit ihrem sympathischen Alt in zwei Kammerkonzerten zum Vortrag brachte, sind die meisten schon im Konzertsaal eingebürgert; ich möchte hier nur auf zwei wundersame Gesänge mit Orgel aus dem Kirchenkonzert: „Wenn ich in bangen trüben Stunden" und „Ich sehe dich in tausend Bildern" besonders hinweisen. Aus Regers Klavierwerken spielte Frau *Kwast-Hodapp* die virtuosen Telemann-Variationen op. 134, die sich jeder Pianist innerlich und äußerlich aneignen sollte, und mit *James Kwast* zusammen die Introduktion, Passacaglia und Fuge h moll op. 96 für zwei Klaviere. — Im Kirchenkonzert ließ *Karl Straube*, dessen überragende Orgelkunst ja keiner Kritik mehr bedarf, außer der ersten Sonate für Orgel, fis moll op. 33, die beiden Fantasien op. 46 über B-a-c-h und op. 40 Nr. 1 über den Choral: „Wie schön leuchtet uns der Morgenstern", mit ihren gewaltigen, erhabenen Schlußfugen erklingen. Zwei hervorragende Wiener Künstler, der Geiger *Adolf Busch* und der Cellist *Paul Grümmer* teilten sich in die Aufführung der aus Regers letzter Schaffensperiode stammenden Werke: Chaconne g moll aus op. 117, Präludium und Fuge a moll op. 131 a Nr. 1, beide für Violine allein; Präludium für Violoncell allein a moll op. 131 c Nr. 3 und der Sonaten op. 116 (a moll) für Violoncell und Klavier und op. 84 (fis moll) für Violine und Klavier, in denen sie vortrefflich von *Fritz Busch* am Klavier unterstützt wurden. — Endlich die Kammermusik, aus der Regers Kunst mit all ihrer Kraft, ihrer Zartheit und Heiterkeit am klarsten und reinsten hervorleuchtet: das schlichte, klang- und melodiefreudige Streichtrio a moll op. 77 B, ein Schwesterstück der Flötenserenade op. 77 A, das Streichquartett Es dur op. 109, dessen Presto ein lustiger Vorläufer des „Harlequin" aus der Ballettsuite ist, das aus einem schwerwiegenden, inneren Erlebnis geschaffene Klaviertrio e moll op. 102 und das Karl Wendling gewidmete Klarinettenquintett A dur op. 146, Regers erschütternder Schwanengesang. Diese beiden letzten Werke erscheinen mir als der Gipfel der Regerschen Kunst, in ihrer Tiefe und Schönheit stehen sie in unserer modernen Musikliteratur auf einsamer Höhe; mit Schlagworten ist für ihre Erklärung nichts getan; es bleibt nur zu hoffen, daß sich unsere Kammermusikvereinigungen ihrer recht eindringlich annehmen und sie durch sich selbst reden lassen. Die außerordentliche Wirkung, die sie auf die Zuhörer in Jena — das op. 102 von dem Trio Adolf und Fritz Busch und Paul Grümmer, die übrigen Kammermusikwerke von dem trefflichen *Wendling-Quartett* (mit dem beachtenswerten Stuttgarter Klarinettisten *Dreisbach*) gespielt — ausübten, bewies die ihnen innewohnende Kraft und die erfreuliche Tatsache, daß Regers Musik sich immer weiter durchsetzt, eine Musik, der nur konservativster Formenglaube Formlosigkeit vorwerfen kann. — Die Teilnehmer an dem ersten Reger-Fest werden Frau Reger, die ihm zu glänzendem Gelingen verhalf, im Innersten für den Gewinn, den sie mit sich nehmen konnten, dankbar sein. Wenn uns auch aus der reichen Fülle der Regerschen Kunst infolge der zeitlichen Nähe noch nicht alles zugänglich ist, so lehrt uns doch die Macht, mit der sie uns immer mehr in ihren Bann zieht, ihre Größe erkennen. Dr. *H. Holle*.

*

Kassel. Als bedeutsamstes Ereignis unseres Musiklebens der letzten Monate kann wohl die Karfreitagsaufführung von Bachs „Johannispassion" in der St. Martinskirche bewertet werden. Der aus 400 Personen bestehende Chor, den sich Hofkapellmeister *Rob. Laugs* mit großer Hingabe zu schöner Leistungsfähigkeit herangebildet hat, sang hervorragend gut. Die dramatisch belebten Chöre traten in rhythmischer Schärfe ungemein lebendig hervor, und die Choräle klangen innig und ausdrucksvoll. Unsere einheimischen Kräfte, Kammersänger *H. Wuzél* (Christus) und *Fr. Windgassen* (Evangelist), besitzen die bei Bühnenkünstlern immerhin seltene Eigenschaft, Bach stilgerecht zu erfassen. Den instrumentalen Teil führte die Königl. Kapelle überaus fein aus. Der oben erwähnte Massenchor wirkte auch einige Male in den Konzerten der Königl. Kapelle mit, und zwar im „Schicksalslied" von Brahms und in Schumanns „Manfred", dessen gedankentiefe Musik zu prächtiger Klangwirkung kam. Als Manfred bot Dr. *L. Wüllner* einen unvergeßlichen Eindruck; er schuf ein tieferschütterndes Bild des unglücklichen Helden. — Von weiteren Choraufführungen verdienen noch die Konzerte des Oratorienvereins (Musikdirektor *Hallwachs*) Erwähnung. Als Gedächtnisfeier für unsere gefallenen Krieger brachte er in der Luther-Kirche Mozarts „Requiem" und die Bach-Kantate „Wer weiß, wie nahe mir mein Ende" zur Aufführung. Die rührende Schönheit von Mozarts Schwanengesang und die ergreifende Tonsprache Bachs fanden eine gleich liebevoll herausgearbeitete und eindringlich wirkende Wiedergabe. In einem späteren Konzert vermittelte der Oratorienverein fein und stimmungsvoll eine Reihe kleinerer Chöre, unter ihnen „Heldenfeier" von M. Bruch und a cappella-Sätze von Brahms, Mendelssohn u. a. Als Solistin war *Mafalda Salvatini* (Berlin) herangezogen, deren warm-leuchtendes, üppiges Organ im Verein mit ausgezeichneter Gesangs- und Vortragskunst die Zuhörer für sich gewann. Die Dankbarkeit und Sangbarkeit von Bruchs „Lied von der Glocke" bewährte sich wieder bei der Aufführung durch den Philharmonischen Chor, der unter Kapellmeister Dr. *Pauli* außerordentlich klangfrisch und schwungvoll sang. Unter den Solisten ragt der stimmgewaltige Bassist Kammersänger *A. Fischer* (Sondershausen) hervor. — Die Männergesangvereine, welche sonst im Konzertleben eine nicht unbedeutende Rolle spielten, sind im verflossenen Winter aus naheliegenden Gründen ganz in den Hintergrund getreten. An Veranstaltungen für Wohlfahrtszwecke ist kein Mangel gewesen; zum Teil sind da, auch aus Kreisen von Kunstliebhabern, ganz vortreffliche Leistungen geboten worden. Auch die beliebtesten Mitglieder der Oper, wie Wuzél, Windgassen, Wenkhaus, Frl. Merkel, haben sich öfters bei solchen Gelegenheiten hören lassen. Kürzlich erschien wiederum der frühere Heldentenor *Georg Schmieter*, seit Jahresfrist an der Wiener Hofoper. Sein Konzert bewies, daß sein prachtvolles Organ an Glanz und Frische nichts verloren, daß es an feinerer Durchbildung aber auch in Wien nicht gewonnen hat. Schade!

Von der *Oper* ist von einer weihevollen, würdigen Parsifal-Aufführung (Parsifal Herr Wenkhaus) um die Osterzeit zu melden. Als Erstaufführung erschienen „Die Schneider von Schönau" von Jan Brandts-Buys. Bei dem Mangel an bühnenwirksamen heiteren Opern der Neuzeit wird sich das frisch und flott entworfene Werk des Holländers wohl geraume Zeit im Spielplan behaupten (? D. Schr.), obwohl es keineswegs besonders originell ist, vielmehr in Personen, Handlung und Musik vielfach Anleihen aus älteren Opern, besonders auch aus den Meistersingern macht. Viel Feinheiten wiesen die lyrischen Partien (Szenen zwischen Florian und Veronika) auf; der groteske Humor, wie er in der musikalischen Charakteristik der drei Helden von Nadel und Bügeleisen sich äußert, liegt Brandts-Buys besonders. Die Aufführung — von Rob. Laugs geleitet und von Regisseur *Beyer* unter Betonung des grotesken Charakters äußerst lebensvoll inszeniert — war glänzend und zählte zu den besten der Spielzeit. Der leichte parlando-Stil der Oper war ausgezeichnet getroffen. Unverrückbar fest steht in der Gunst des Publikums nach wie vor das „Dreimäderlhaus", dem sich neuerdings in den „Fahrenden Musikanten" von Joh. Doebber ein ähnliches Werk zur Seite gestellt hat. Ist auch in dieser Schumanniade einiges geschmackvoller und feiner, als in jenem Singspiel, so kann doch gegen diese Art, die Werke unserer großen Tondichter zu „bearbeiten", nicht energisch genug Einspruch erhoben werden. Gänzlich vergriffen ist z. B. der letzte Akt, welcher „Paradies und Peri" in zusammengedrängter Form auf die Bühne bringt. — Gegen Schluß der Spielzeit brachte das Hoftheater, wie zumeist, Wagners „Ring des Nibelungen" in zyklischer Form, nachdem die einzelnen Dramen schon im Lauf des Winters zur Aufführung gelangten. Trotzdem auch das Orchester durch Einberufung zum Heeresdienst manchen Künstler hergeben müssen, war doch gerade die Instrumentalleistung an allen vier Abenden eine ebenso glänzende, als fein ausgearbeitete. An zwei Abenden gab es Gastspiele. Den Jung-Siegfried verkörperte *Fanger* (Frankfurt a. M.) stimmlich und darstellerisch gleich gut, und dasselbe gilt von der großzügigen Leistung von Frl. *Englerth* (Wiesbaden) als Brünnhilde der „Götterdämmerung". Einige geplante Uraufführungen und Neueinstudierungen älterer Opern haben auf die nächste Spielzeit hinausgeschoben werden müssen. *Th. Iber*.

*

Wiesbaden. Auch im Kriegswinter 1916/17 hat unser Wiesbadener Musikleben nur wenig unter der Zeit der schweren Not gelitten. Eine kleine Fermate abgerechnet — im Monat Februar als „kein Feuer, kein' Kohle" konnte brennen so heiß — gestaltete sich das Musiktreiben im *Hoftheater*, im *Kurhaus* und im „*Kasino*" (wo der Künstlerverein seine Konzerte gibt) fast ganz in der alten friedlichen Weise. Das Hoftheater brachte als Neuheit „Die Schneider von Schönau" von J. Brandts-Buys und J. Korngolds Einakter „Violanta" und „Ring des Polykrates"; es ergab sich für den Erfolg das gewohnte Bild: ein „enthusiastischer" Premierenspektakel, und nach der dritten oder vierten Vorstellung — das dringende Begehren des „großen Publikums" nach den beiden vorangegangenen Neuheiten der Saison: „Czardasfürstin" und „Dreimäderlhaus". Letzteres konnte denn auch sein fünfundzwanzigabendliches Jubiläum feiern: für ein kaiserlich und städtisch subventioniertes Hoftheater gewiß alles mögliche. Das Hoftheaterorchester hatte in seinen sechs Symphoniekonzerten unter *Mannstädts* Leitung Gelegenheit, seine Künstlerschaft in vornehmsten Aufgaben (meist älteren Stils) zu betätigen. Zwei jüngst verstorbene Komponisten wurden pietätvoll gefeiert: der ehrenfeste Klassizist Bernh. Scholz durch seine Ouvertüre zu „Morgiane" — vergangene Kunst —, und Max Reger durch seine lebensvollen „Hiller-Variationen". — Auch im Kurhaus brachte *Schuricht* mit dem städtischen Orchester einen fast gleichzeitig dahingeschiedenen älteren Tonmeister zu Ehren: Ernst Rudorff, dessen h moll-Symphonie als ein Nachklang edelster Romantik mit Anteil gehört wurde. Aber

auch an Werken neuerer Komponisten fehlte es hier nicht. Im „Tristan"-Fahrwasser bewegt sich Wilh. Maukes „Einsamkeit"; auf Straußschen Bahnen wandelt Baußnerns „III. Symphonie"; zahmer und gezügelter im Ausdruck erschien Sekles mit einer Ballett-„Suite", Karl Hasse mit den gar kriegerisch angehauchten „Prinz-Eugen-Variationen" und Ewald Sträßer mit seinen stimmungsreichen „Frühlingsbildern". Auch eine Uraufführung gab es: die „Herbstsymphonie" von C. Wemheuer, einem verdienten Mitglied unserer Kurkapelle: nicht gerade übermäßig originell, aber doch sehr geschickt erfundene und vortrefflich gearbeitete Musik, die von dem sanft-melancholischen oder frohmutig-buntfarbenen Wesen des Herbstes in anregender Weise Kunde gibt; besonders die beiden Mittelsätze — obschon programmatisch nicht recht in den „Herbst"-Rahmen passend (sie heißen „Waldesdom" und „Hirtenidyll" — jenes also mehr sommer-, dies mehr frühlingsmäßig berührend), sind mir in angenehmer Erinnerung geblieben. — Eine weihevolle Aufführung der Beethovenschen Missa Solemnis durch den „Cäcilien-Verein" unter Schuricht schloß die Hochsaison im Kurhaus in glänzender Weise ab. Im „Verein der Künstler und Kunstfreunde" hörten wir vorzügliche Kammermusikaufführungen auswärtiger Künstlertrios und -quartette. Auch ein „*Hans-Pfitzner-Abend*" fehlte nicht: der jetzt so vielgenannte Tondichter spielte seine interessante Cellosonate mit unserm Prof. *H. Brückner* zusammen, und Frau *Cahnbley-Hinken* sang eine große Anzahl Lieder — des gefeierten Meisters würdig. Durch ihre Kunst erfreuten weiterhin: *Brodersen* (mit empfehlenswerten neuen Liedern von Rich. Trunk); *P. Grümmer* als Virtuos auf der Viola d'amore (mit seltener gehörten Kammerkompositionen von Bach, Tartini und Stamitz) und so noch viele andere. — Neuerscheinungen für Wiesbaden waren: die gesanglich-anmutreiche *Ilona Durigo*, die stimmlich glänzende Altistin *Dröll-Pfaff*, welche einen Vortrag Schurichts über Max Reger durch Liedergaben eben dieses Komponisten aufs schönste beleuchtete; und als neueste Klavierfee: die temperamentund lebensvoll gestaltende *Therese Pott* aus Köln. Sie alle aber verdunkelte die genialisch am Klavier waltende *Elly Ney* — seit zehn Tagen wohl die größte Klaviervirtuosin unserer Zeit: ich meine, seit dem Tage, da Teresa Carreño starb. . . . Prof. *Otto Dorn.*



— Hofmusikdirektor a. D. *Hugo Wehrle* begeht am 19. Juli in Freiburg i. B. seinen 70. Geburtstag. Er ist der Sohn eines Hofmusikers in Donaueschingen und besuchte das Leipziger Konservatorium; seine weitere Ausbildung als Geiger erfuhr er bei Alard in Paris. 1865 erhielt er eine Anstellung als Violinist im Hoforchester in Weimar, 1868 als Konzertmeister (neben Singer) im Hoforchester in Stuttgart und spielte auch bis 1880 in Singers Quartett mit. 1898 trat er in den Ruhestand und zog nach Freiburg. Als Komponist betätigte er sich mit Liedern, Violinstücken und Männerchören. *H. M.*

— Geheimrat *Max Martersteig* wird nach Schluß der Spielzeit der Leipziger Vereinigten Stadttheater nach *München* übersiedeln, dem Theater den Rücken kehren und sich ausschließlich literarischen Arbeiten widmen.

— Intendant *Robert Volkner* tritt mit dem Ende dieser Spielzeit von seiner verantwortlichen Stelle als oberster Leiter der Frankfurter Theater zurück. Ein ungemein sympathischer Mensch, vermochte er leider sein hohes künstlerisches Wollen nicht immer in die entsprechenden Taten umzusetzen. Daran war ohne Frage der Krieg mit schuld, während dessen sich die nötige Neuorganisation des Chor- und Ballettwesens, des Orchesters usw. nicht durchführen ließ. Gleichwohl wird mancherlei aus Volkners Zeit in dankbarer Erinnerung bleiben, so die planmäßige Arbeit an künstlerisch bedeutsamen Neuinszenierungen und Wiederaufnahmen älterer Werke in den Spielplan. Auch durch einige Uraufführungen wird die Aera Volkner gekennzeichnet. Sie kamen Schreker, Sekles, Rottenberg und Taubmann zugute. Auch Rudi Stefans „Erste Menschen" wären gegeben worden, wenn nicht der Krieg die Aufführung dieses schwer zu bewältigenden Werkes verhindert hätte. Den künstlerischen Höhepunkt der Oper bedeutete während Volkners Amtsführung die Wiedergabe des „Parsifal", die von berufener Seite geradezu als vorbildlich bezeichnet worden ist. *K. S.*

— Kammersänger Dr. *P. Kuhn* scheidet demnächst aus dem Verbande des Hof- und Nationaltheaters in *München* aus, wird aber in München als Gesangspädagoge bleiben.

— Das Hoftheater in *Weimar* erleidet durch das Ausscheiden des vortrefflichen Wagner-Sängers *Heinrich Zeller* einen schwer zu ersetzenden Verlust. Zeller tritt, 61 Jahre alt, in den Ruhestand. Er stammt aus Voitswinkel bei Laufen in Oberbayern, gehörte einige Jahre dem bayerischen Volksschuldienste an und erfuhr auf Veranlassung von Richard Strauß und Generalintendant v. Perfall durch Fedor v. Milde und Benno Stolzenberg seine gesangliche Ausbildung. Am 30. November 1888 berief ihn Generalintendant v. Bronsart nach Weimar, um den „Lohengrin" zu singen.

— *Hedy Iracema-Brügelmann* ist aus dem Verbande der Stuttgarter Hofbühne ausgetreten, um nach *Wien* überzusiedeln. Ihre letzte Stuttgarter Rolle war Verdis Aïda. Das Publikum sprach der großen Künstlerin in begeisterten Huldigungen seinen Dank für ihre hervorragenden Leistungen aus.

— Dem Lektor an der Universität *Halle-Wittenberg*, Königl. und Universitätsmusikdirektor *Alfred Rahlwes*, ist der Professortitel verliehen worden. 1879 in Wesel geboren, studierte Rahlwes am Kölner Konservatorium und schlug die Laufbahn als Theaterkapellmeister ein. Dann wurde er Chordirigent in Elbing. 1911 berief ihn die Robert-Franz-Sing-Akademie als ihren Leiter nach Halle. Hier führte er sich mit einer glanzvollen Aufführung von Sgambatis „Requiem" ein. Rahlwes ist ein ungemein zielbewußter und energischer Dirigent und ein feinempfindender und hochbegabter Musiker. Von seinen Kompositionen sind die einaktige Oper „Potiphars Tochter", ein Klavierquintett in f moll und Klavierlieder vorteilhaft bekannt geworden. Weiter kennt man von ihm eine Bearbeitung von Händels „Semele".

— Domkapellmeister Dr. *Wilh. Widmann* in Eichstätt (Bayern) wird daselbst vom 6.—8. August einen Kurs zur Einführung in die *Eitzsche Tonwort-Methode* für Geistliche, Lehrer u. a. abhalten. Besonderes Gewicht wird auf die Anfertigung einer einfachen Orgelbegleitung der kirchlichen und weltlichen Volkslieder auf natürlicher harmonischer Basis gelegt werden.

— *Joseph Szigetti* wurde zum Leiter der Violinvirtuosenklasse am Konservatorium in *Genf* ernannt.

Zum Gedächtnis unserer Toten.

— Die deutsche Musikwissenschaft hat durch den Tod des im Osten auf dem Felde der Ehre gefallenen Dr. *Karl Mennicke* einen schweren Verlust erlitten. Mennicke, am 12. Mai 1880 zu Reichenbach i. V. geboren, promovierte 1905 in Leipzig mit einer groß angelegten Arbeit über „Hasse und die Brüder Graun als Symphoniker", die 1906 herauskam. Sie sollte sein Hauptwerk bleiben. Bekannt wurde Mennicke u. a. noch als Herausgeber einer H. Riemann, seinem Lehrer, gewidmeten Festschrift. Auch als praktischer Musiker hat der Verstorbene sich versucht: in Leipzig war er Opernvolontär am Stadttheater, in Trier leitete er einige Zeitlang die Oper, in Glogau die Singakademie (1907—11), in Liegnitz das städtische Orchester und in Helsingfors 1913 Oper und Konzert. Mit Wärme trat Mennicke für die deutsche Musik der Gegenwart ein.

— Der am 16. Februar 1853 in Stuttgart geborene Professor *Max Laistner* ist am 3. Juli in *London* gestorben. Laistner, der auch als Komponist gelegentlich an die Oeffentlichkeit getreten ist, hat sich durch seine Leitung des „Deutschen Liederkranz" in London um die Pflege deutschen Wesens große Verdienste erworben.

— Am 10. Juni verschied in Freiburg i. B. Musikdirektor Professor *Alexander Adam* im Alter von 63 Jahren. Ursprünglich zum Ingenieur bestimmt, widmete er sich später der Musik. Er studierte in Stuttgart unter Lebert, Krüger und Faißt und vollendete seine Studien in Berlin bei Kiel. Für sein hervorragendes Kompositionstalent erhielt er das Jahresstipendium der Frankfurter Mozart-Stiftung, ferner zweimal das Stipendium der Berliner Mendelssohn-Stiftung. Als Musikdirektor war Adam in Karlsruhe, Konstanz und Freiburg tätig; hier leitete er 23 Jahre lang den Musikverein und den Freiburger Männergesangverein. Seine Hauptwerke sind Jostritz, Enzio und ein Tedeum, mehrere Symphonien, von denen besonders die Erste unter Mottl in Karlsruhe dem Komponisten glänzende Anerkennung eintrug. *M. E.*

— In Freiburg i. B. verschied im Alter von 74 Jahren der Pianist *Anton Wolfer*. Geboren in Harthausen (Rheinpfalz) machte er seine Studien in München bei Mortier de la Fontaine, Rheinberger und Bülow. Der Verstorbene war ein hervorragender Pädagoge; eine von ihm verfaßte Klavierschule ist auf Empfehlung Busonis an mehreren Konservatorien (u. a. in Basel und Freiburg) eingeführt. Wolfer, der in den letzten Jahren ganz erblindet war, hat u. a. mit viel Geschick die letzten Quartette von Beethoven für Klavier zweihändig arrangiert, für welche Arbeit sich Liszt lebhaft interessierte. Auf dem Tonkünstlerfest in Baden-Baden spielte er das Es dur-Quartett in Wolfers Bearbeitung einem kleinen Kreise vor. *M. E.*

Erst- und Neuaufführungen.

— Die öffentlichen Jahresvorspiele des *Ordensteinschen Konservatoriums* in *Karlsruhe* wären hier kaum besonders zu erwähnen, hätte nicht am 7. Juli die Aufführung eines Klavierquartettsatzes von *Hermann Zenck* den Rahmen der üblichen Vorführungen gesprengt. H. Zenck gehört in den Schülerkreis Hermann Junkers, der als Schüler Thuilles die ernsthafte Art dieses Meisters mit Erfolg hier pflegt. Sie gibt jungen Komponisten offenbar eine technische Grundlage, von der aus sie bald sich selbst durchsetzen können, wenn sie Eigenes zu geben haben. Das ist bei H. Zenck gewiß der Fall. Wir haben schon vor einem Jahr ein gutes Streichquartett und vor allem Lieder, darunter einige Bratschenlieder gehört, die damals schon besondere Erwähnung verdient hätten; denn sie treffen Stimmung und Inhalt der Texte (Dehmels Stille Stadt, Hesses Marienlied und Nacht) in reifer, verinnerlichter Vertonung so ausgezeichnet, daß sich ein Verleger nur zu seiner Ehre um sie bemühen könnte. Diese Töne und Stimmungen begegnen auch, nur noch ausgeprägter und formsicherer, in dem etwas späteren Klavierquartett. Auf zwei ernsten Motiven aufgebaut, bietet der erste, am Samstag gehörte Satz die Summe eines klar entwickelten, Pfitznerisch-grübelnden Sostenutos und heroisch schreitenden Allegros, deren Tonfolgen dem Hörer lange nachgehen und beweisen, daß sich H. Zenck beim Weitergehen in dieser Richtung zu einer selbständigen Kraft heraufarbeiten wird. Um die Wiedergabe bemühten sich junge Karlsruher Kammermusikanten, die freilich bei aller Hingabe — die man sehr anerkennen muß — den technischen und gehaltlichen Anforderungen des teilweise fugierten Satzes nicht so gewachsen waren, daß die Komposition auch auf den breiteren Teil der Hörerschaft einen nachdrücklichen Eindruck hätte ausüben können. Um auch auf das Durchschnittspublikum des Konzertsaales mit solcher Musik einigermaßen zu wirken, dazu bedürfte es einer sehr sicher spielenden Kammermusikvereinigung. *Karl Preisendanz.*

— Das Stadttheater in *Halle* bereitet für die Winterspielzeit Cherubinis einzige komische Oper, betitelt „Der portugiesische Gasthof", vor. Das ganz in Vergessenheit geratene Werk soll den bedeutungsvollen deutschen und französischen Buffoopern nicht nachstehen.

— *Mozarts* „Entführung aus dem Serail" ist, 135 Jahre nach der Uraufführung in Wien, dank den Bemühungen der „Société de Musique Symphonique" und der Theaterleitung der „Comédie", kürzlich zum erstenmal in Genf aufgeführt worden.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— *Zur Erinnerung an Max Reger.* Nicht allgemein bekannt dürfte sein, wie unser leider so früh verstorbener großer Komponist Max Reger bei Kriegsausbruch sich in den Dienst des Vaterlandes stellte. Er erschien eines Tages bald nach der Mobilmachung auf dem Bezirkskommando zu Meiningen und bot sich zu Schreibarbeiten an. Der damalige Bezirkskommandeur nahm sein Anerbieten mit Dank an, und nun zog Max Reger mit ihm von Ort zu Ort durch das Meininger Land und führte mit Gewissenhaftigkeit und Ausdauer sorgsam die Liste bei den Aushebungen. Abends erfreute er dann die Tafelrunde nach des Tages Last und Hitze mit seinem nie versiegenden Humor. So nannte er sich mit Vorliebe im Hinblick auf seine Leibesfülle „Rex mager", unterschrieb sich gern auf Postkarten: „Reger — vorwärts und rückwärts, immer derselbe". „Sagen Sie mal," fragte er mich eines Tages, „wissen Sie, Herr Dr. med., warum denn m i c h die Berliner Fakultät zum Dr. med. gemacht hat?" „Jawohl," sagte ich, „in Jena in einem Konzert hat der Kantor eines dabeiliegenden Dorfes einen Krampfanfall bekommen, wie Sie spielten, und das hat noch kein Musiker fertiggebracht." Reger, dem dies Ereignis gut erinnerlich war, und der solche Scherze sehr gut aufnahm, lachte herzlich. „Nein," sagte er, „viel, viel anders. Schauen's, das war Dankbarkeit der Aerzte. Wenn was von m i r aufgeführt wird, dann haben die Leut am nächsten Morgen derartige Brummschädel, daß sie zu ihren Hausärzten schicken müssen. Also aus D a n k b a r k e i t haben mich die Aerzte zum Dr. med. gemacht." — „Aber," fragte er mich, „was heißt denn auf meinem Koffer das ‚M. R.'?" Ich wußte nicht, wie ich es anders als „Max Reger" deuten solle. „Nein," sagte er, „das heißt ‚Mächtiges Rindvieh'." Der Meister hatte ein unglaublich scharfes Gehör. Ich erzählte diese Geschichte in einem von Menschen überfüllten Saal in einem Gasthaus an einem fernen Tisch bei Gläserklappern und Rasseln von Tellern. Da rief er plötzlich aus einer Ecke heraus: „Nicht doch, Doktor, nicht mächtiges, sondern ‚mäßiges' Rindvieh!" „Also gestern hatte ich einen großen Spaß," erzählte er weiter. „Ich komme da nach Haus, da sitzt mein kleines Mädel am Flügel und haut mit beiden Fäusten wie toll drauf rum. Aber Mädel, was machst denn da für Radau, rief ich sie an. Aber geh doch, antwortete sie, das ist ja doch von Max Reger!" Und er wollte sich ausschütten vor Lachen. Endlich erzählte ich ihm, ich hätte ja, wie er wisse, die größte Verehrung für seine Kunst. Aber seine „Ouvertüre zu einer Tragödie" könne ich mit dem besten Willen nicht verstehen. „Ha, da werden's halt 10 Jahre älter, hernach werden's verstehen!" Ich habe ihm nichts Musikkritisches mehr gesagt! Dr. *G.*

— *Noch ein Kunstpedal.* Der Schmutzlersche Artikel des 15. Heftes ruft ein anderes Kunstpedal in die Erinnerung, das Wölfelsche. Wer war der Erfinder? In den einst, d. h. in den 50er—60er Jahren, in Dresden angesehenen Konzerten des Musikdirektors Hünerfürst blies ein Ernst Wölfel, Sohn eines Dresdener Gardereiter-Stabstrompeters, Trompete. Als für eine Truppe in Schottland nun einst ein „Bandmaster", d. h. ein Zivilist, der eine Militärkapelle in den Proben und Konzerten zu dirigieren hatte, gesucht wurde, hatte W. den Mut, eine solche Stelle zu übernehmen, ja, von da siedelte er zu gleichem Zwecke nach Indien über und blieb dort eine längere Zeit. Endlich, Ende der 70er Jahre, nach Dresden zurückgekehrt, gab er Klavier- und andere Musikstunden und fand dabei Veranlassung über die Unvollkommenheit unseres Pedals nachzudenken. Und siehe da, er tüftelte sich eine sehr einfache Vorrichtung aus, die mit Aufwand einiger Mark an jedem Klavier angebracht werden, mit deren Hilfe man beliebige Akkorde fortklingen lassen konnte. Während das Nächstliegende ein drittes Pedal gewesen sein würde, ließ er sich einen Drücker anfertigen, der mit dem linken Knie von unten in Bewegung gesetzt wurde, auf die Weise, daß bei Benutzung des Drückers so viel Tasten gedrückt festgehalten wurden, als der Spielende eben angeschlagen hatte. Die Sache war ungeheuer einfach und einleuchtend; da Wölfel aber nicht die Mittel hatte, Lärm für seine Erfindung zu schlagen, sondern die nötigen Arbeiten nur mit Unterstützung eines wohlwollenden Bekannten ausführen lassen konnte, so erfuhr die Welt weiter nichts von ihr. Ich habe auch nur gehört, daß der Dresdener Musikgelehrte Dr. Kurt Benndorf und die in Dresden lebende Wölfelsche Witwe im Besitze von Instrumenten mit Wölfelschem Akkorddrücker sind; ähnliche Wirkung sollen aber dritte Pedale gehabt haben, die man an Instrumenten aus einer oder der anderen Fabrik der Vereinigten Staaten angeblich beziehen konnte. Ob jetzt noch welche hergestellt werden? *Paul Emil Richter.*

— Der im Jahre 1818 durch Johann Gänsbacher begründete *Musikverein Innsbruck* (Direktor *Josef Pembaur*) versendet seinen 41. Jahresbericht. Der Verein beklagt den Tod seines 1. Vorstandes, des Freiherrn *Friedrich v. Call.*

— Zu *Bretzfelds Aufsatz* „Eine Stimme aus dem Publikum" sind uns viele Zuschriften aus unserem Leserkreise zugegangen, die sich samt und sonders zustimmend äußern. Raummangel erlaubt uns nicht, schon jetzt auf sie einzugehen. Das soll später einmal geschehen.

* * *

Unsere Musikbeilage. Wir bringen in unserer heutigen Beilage einen Satz aus einem B dur-Klaviertrio von *Ludwig Gaber* in Mannheim, der unseren Lesern hoffentlich willkommen sein wird, weil er anspruchslose und ohne weiters eingängige Musik in bekannter Form bietet. — Eine allgemeine Bemerkung sei angefügt: es sind namentlich in der letzten Zeit viele Zuschriften an die Schriftleitung eingelaufen, die die Freude ihrer Verfasser ausdrücken, in der Beilage selten „problematische" moderne Musik zu finden. Das war reiner Zufall: es war nichts Passendes da. Grundsätzlich wird von uns keine einzige Richtung ausgeschlossen, sofern sie nur künstlerisch ernst ist.

Zur gefl. Beachtung! **Obwohl in allen Zeitungen u. Zeitschriften mehrfach auf die Einschränkungen hingewiesen wurde, denen der Bahn- und Postverkehr in diesen Zeiten unterliegt, gelangen an uns fortgesetzt Klagen wegen verspäteten Eintreffens einzelner Hefte. Wir können aber versichern, daß diese nach wie vor mit gewohnter Pünktlichkeit zur Ausgabe gelangen und Verzögerungen in der Zustellung lediglich durch Störungen im Bahnversand verschuldet werden. Wir bitten daher unsere verehrl. Leser, sich vor jeder Reklamation die Frage vorzulegen, ob sie nicht im Interesse der ohnehin überlasteten Post unterbleiben könnte.**

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 7. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 19. Juli, des nächsten Heftes am 2. August.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 21

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Ueber das Verhältnis von Kunst und Erkenntnis.

Von WALTER ABENDROTH (zurzeit im Felde).

enn Beethoven einmal sagt „Musik ist höhere Offenbarung, als alle Weisheit und Philosophie“, dann liegt darin eine so große und lichtvolle Wahrheit verborgen, wie sie wohl im allgemeinen derjenige nicht bedenkt, der, von schwärmerischer Hingabe an die Musik beseelt, den Ausspruch ihres gewaltigen Meisters andächtig und gläubig nachspricht. Was irgendwie wertvoll und lebenswert ist im Bereiche menschlicher Wirksamkeit, das sind die Strömungen und Richtungen ihrer Schöpfungsgebiete, welche veranlaßt und gebildet werden von der Einsicht, daß wir einmal, früher oder später, ein jeder für sich und jeder durch Mitteilsamkeit weitertragend, von Offenbarungen höherer Art durchdrungen werden müssen, als welche die Resultate der rohen Gedankenspekulationen darstellen, mit deren Hilfe und Macht der Erwerb neuer Vorteile und Bequemlichkeiten zu erreichen sei. Letzteres, ein wenig zu verallgemeinernd ausgedrückt, aber dennoch die vorliegende Sachlage kennzeichnend, darf als der Hauptgesichtspunkt moderner Wissenschaftlichkeit genannt werden, wobei die Würde tieferer Forschung sich auf die seichte Ebene gewinngieriger Entdeckungssucht herabgemindert findet.

So kam durch den Verlauf, den die Wissenschaft genommen, der Materialismus als der alleinige Beherrscher aller Gedanken- und Willensimpulse in die Zeit, und es konnte nicht ausbleiben, daß von dieser Erkenntnisweise, die so vieles für ihre Unfehlbarkeit aufzuweisen vermochte: so die handgreifliche Beweisbarkeit mancher ihrer Dogmen im sinnlich Wahrnehmbaren und Greifbaren — ein ziemlich nachdrücklicher Einfluß auf die ganze Welt- und Lebensbetrachtung ausgeübt wurde. Und daher zog sich unter der genannten Einwirkung die Philosophie von den ursprünglich ihr als Eigentum zugewiesenen grenzenlosen Räumen zurück auf das sinnlich Gegenwärtige, im weiteren Sinne Aktuelle, bis sie schließlich am Menschen selbst als überhaupt einzig Lebendigem stehen blieb, und die Frage: „wie gelangen wir zu den Höhen des Göttlichen?“ beiseite schob mit der Geste: die Götter sind wir!

Eine bis zu diesem Absurdum geflüchtete „Weltweisheit“ gibt uns nun, im Verein mit der vorher beschriebenen Wissenschaft, wohl die Berechtigung, auf unserer Suche nach höheren Offenbarungen, indem wir Offenbarung im gemäßigten Begriffe wohl auch jenen beiden zuerkennen, aber die Steigerung des offenbar Gegebenen zum Erlebnis für das Befreiende, Aufklärende erachten, uns nach einer dritten Möglichkeit umzusehen.

„Weisheit und Philosophie“ in ihrer gegenwärtig verstandenen Form sind insofern, verglichen mit dem „Erlebniswerden“, nur bedingte Offenbarung, als sie heute noch keinen Weg gefunden haben, sich an die klare Vernunft und reine Erkenntnis wendend, soweit sich diese im Kreise der Erscheinungswelt bewegen, mittelbar, das heißt: ohne Ableitung aus den Bildern jenes Kreises, sondern in unmittelbarem Gegenübertreten mit den höheren Tatsachen zu rechnen, welche noch außerhalb des solcherart von Geburt begrenzten Denkens liegen, — mit den Tatsachen des allem Physischen zugrunde liegenden Spirituellen, sie als an sich durchaus unabhängig von unserer Teilnahme und ihrer Offenbarung anerkennend.

Gerade bei dem Mangel solcher Anerkennung ruht hier das Hemmnis.

In dem Wort „Offenbarung“ liegt bereits bezeichnet, daß ein Ideales, aus einer höher gelegenen Welt Stammendes, sich dem menschlichen Bewußtsein nahebringt und eröffnet, indem es als Mittel seiner Wahrnehmbarkeit eine Form der Erscheinung annimmt, welche durch die sinnliche Uebertragung befähigt ist, auf die seelische und geistige Sphäre der menschlichen Gesamtwesenheit einzuwirken. Jenes Ideale vermag demnach nicht anders unsere Berührung zu finden, als dadurch, daß es aus seiner verborgenen Welt in die Offenheit hinaustritt, sich in ein entsprechendes Wahrnehmungsbild verkörpert und so an diejenigen Organe appelliert, an die unsere Empfänglichkeit nun einmal gebunden ist, solange Geist und Seele des menschlichen Individuums getrennt sind von Geistigem und Seelischem der allgemeinen Welt durch die Inanspruchnahme der physischen Natur als Träger und ausführendes Werkzeug des Lebens innerhalb dieser.

Sagten wir sonach, daß Weisheit und Philosophie heute den Weg der direkten Annäherung an die über dem Sinnlichen, es inspirierend, schwebenden Tatsachen, eben die, deren Erkenntlichwerden uns als höhere Offenbarung vor die Erkenntnis tritt, noch nicht entdeckt habe, so dürfen wir das schwer zu entbehrende Vermögen mit mehr Erfolg und weniger Verschwendung in der Kunst aufsuchen. Wie kein zweites Moment des irdischen Lebensplanes eignet sich die Kunst, zugleich der gleichen Eignung ihren besten Wert verdankend, zum vorerwähnten Offenbarungsmittel. Denn sofern nicht etwa auch sie dem zeitgebundenen Interregnum der Materie zum Opfer fällt, bietet sie für das offenbar werden Wollende die für die sinnliche Erscheinung bestmögliche Reinheit der Form, für den menschlichen

Empfängnissinn aber die größtmögliche Eindrucks- und Sprachkraft dar.

Inwieweit wiederum alles von der Kunst, als dem Einbegriff jeglicher Kunstgattung, Behauptete dem Worte Beethovens gemäß eine nochmals erhobene Anwendung auf die Musik finde, möge aus folgender Erwägung erhellen.

Wir machten den Einwand, die Kunst müsse sich allerdings, wolle sie die Mittlerrolle höherer Offenbarung übernehmen, der Beeinflussung durch den materialistischen Aftergeist gänzlich enthalten; die neuere Gegenwart machte ja gerade ihr in diesem Hinblick viel und bedenklich zu schaffen. Die Musik, obschon gleichfalls zuletzt in beängstigendem Maße von der Modekrankheit „Realistik" angesteckt, vermag trotzdem doch nicht so sehr ihre erhabene Beheimatung zu verleugnen. Und zwar allein schon dank der, den Schwesterkünsten gegenüber ungleich verfeinerten Substanz ihrer Stofflichkeit, zu deren Wahrnehmung der Sinn des Gehörs nicht einmal hinreicht; sondern das Ohr vernimmt nur Töne, nichts als Töne. Für das Ohr allein wäre selbst der Zusammenhang der Töne nicht verständlich, außer im dunklen Gefühl seiner bewußtlosen Befriedigung durch Wohllaut und Gefälligkeit. Nein, um das, was eine Plastik, ein gemaltes Bild, sofort im bloßen Anblick verrät: was es sein will, was sein Darstellungsobjekt ist, zu verstehen, bedarf es starker Mitbetätigung der Seele, welche nunmehr, dem vorherschwebenden Klange nachfolgend, auf diesem Wege schon von der Ahnung eines immateriellen Lebens ergriffen, unmerklich fast, doch nimmer unbewußt, hinübergleitet in die Ursprungssphäre des Idealen, dessen Offenbarung jetzt hinter ihr liegt. Vor ihr jedoch, und um sie herum breitet sich im direkten Anschauen und Erlebnis, nicht mehr genötigt, offenbar zu werden, sondern das erkennende Wesen in sich einbezogen, eine reale, lebendige und gedankenvolle geistige Welt!

Karl Vogler.

Biographische Skizze von ERNST KUNZ (Lenzburg).

Aus den ehrgeizigen Bemühungen, eine nationale, schweizerische Musik zu schaffen, entspringen heute seltsame Werke, Wechselbälge germanischen Tiefsinns und Träumens, romanischer Grazie und Glut. Ihre Schöpfer, Homunculisse waghalsiger Experimente mit der eigenen Seele, entsteigen der tönenden Phiole, mit wilden Gebärden zugleich und melancholischer Nachdenklichkeit, einem unbefangenen Jodel und einem zagen und verworrenen Murmeln; kühnem Realismus und zarter Phantastik. Der Ruhmeskranz hängt über ihnen, sie taumeln alle danach. Wie lange schon, wie lange noch? — Getrost! Die Musen werden ihn höher hängen und keinen wird er zieren. Es sind wenige ihrer, die von den boshaften Göttinnen nicht getäuscht und beleidigt werden wollen; die Finger reichen aus, sie herzuzählen. Eine Nummer kommt Karl Vogler zu.

Er wurde 1874 zu Rohrdorf bei Baden in der Schweiz geboren. Anfänglich zum Bauern bestimmt, vertauschte er, 18jährig, den Pflugsitz mit der Orgelbank bei Hoforganist Breitenbach in Luzern. 1893 bis 1895 studierte er an der Musikschule in Zürich und begab sich hierauf an die Akademie der Tonkunst in München, wo er bis zu seinem 1897 erfolgten Austritt der bevorzugte Schüler Rheinbergers war. Dann siedelte er als Chordirigent, Organist und Gesanglehrer nach Baden, seinem heutigen Wohnsitz, über.

Das sind äußerliche Tatsachen, und keine besonderen, ein durch mehr oder weniger Aktivität bedingtes Anheben einer Laufbahn. Aber nun setzt er die bewegende Kraft ein, die Tat. Er gründet einen Gesangverein und bildet ihn in kurzer Zeit zum Oratorienchor heran. Er hilft als Hauptmitarbeiter am neuen aargauischen Gesanglehrmittel eine kantonale Reform des Schulgesanges durchführen und ist heute als Seminarmusikinspektor von maßgebendem Einfluß auf die musikalische Lehrerbildung seines Heimatkantons. 1907 wird er Präsident des damals 97, jetzt mehr als 400 Mitglieder zählenden Schweizer. Musikpädagogischen Verbandes, in welcher Eigenschaft er sein ungewöhnliches Organisationstalent entfaltet; Bestimmtheit und Eigenwille kennzeichnen auch da die Erstrebungen seiner Ziele, Erwägungen eines hellen praktischen Kopfes mit juristisch-logischen Möglichkeiten, die er als Mitglied der Eidgenössischen Expertenkommission für ein neues Bundesgesetz zum Schutze des geistigen Eigentums und des Urheberrechtes geltend zu machen weiß. Seit 1915 wirkt er als Kontrapunktlehrer am Konservatorium in Zürich.

Karl Voglers schöpferische Tätigkeit wurzelt, wie das bei einem Schweizer fast selbstverständlich ist, im Volks- und Chorlied. Er ist ein weicher Lyriker, ein kühner, zarter Phantast; aber ohne eine paradoxe, liebenswürdige Dämonie läßt sich seine Künstlerschaft kaum denken. Sie ist eben die des neuen Menschen, beunruhigt durch seine Reizsamkeit, gehoben durch seinen Drang zum Wechselnden, Ungewöhnlichen, mit einer andächtigen Hingabe an das bunte Leben, und läßt sich auf eine einfache Formel nicht bringen.

Voglers Werke gliedern sich in zwei Teile; der erste umfaßt meistens Chor- und Sololieder und ist der musikalische Niederschlag von Schicksalen und Erlebnissen. Technisch betrachtet, läßt er sich umspannen durch das Prädikat melodisch. Die Werke der zweiten Reihe weisen eine vertikale Ausgestaltung auf und erweitern sich zur Allgemeinheit des Unpersönlichen; es sind größere Chor- und Bühnenwerke.

Um vollgriffig einzusetzen, seien zuerst die Männerchöre a cappella op. 8 genannt. Der erste, „Lied", Gedicht von A. Fitger, ist Musik voll fernsichtiger Schwärmerei, die sich zu bewegtem Liebesjubel steigert; seine Melodik ist geschwellt von einem eigenartigen Gemisch sehnsüchtiger, märzlicher Unruhe und schattenhaftem Schweifen. Das „Soldatenlied", Gedicht von Huggenberger, stampft in einem polternden Polonaisentakt einher, keck bis zum Uebermut; ein ruhiger Mittelsatz unterbricht das bramarbasierende Moll. Groteske Töne schlägt der Komponist im „Nächtlichen Ritt" an. Spukhaft taucht es auf und hastet durch die Frühlingsnacht, daß selbst die Sterne in der Schnelle kreisen. Die Stelle: „Und tanzend liefen Busch und Baum" könnte wohl geistreicher und anschaulicher nicht wiedergegeben werden. Neue Klangfarben sucht Vogler in der Episode zu gewinnen, wo er den Chor sechsstimmig setzt und die einzelnen Stimmen in vielgestaltiger Kontrapunktik führt. — Zwei ebenfalls durchkomponierte Männerchöre, die ersten (1898) im Drucke erschienenen Kompositionen Voglers: „Um Mitternacht", Gedicht von Mörike, und „Frühsommer" tragen keine Opuszahl. Im ersten steigt der II. Baß mit einer weitgeschwungenen Linie aus der Tiefe und bereitet eine Stimmung prächtig vor, die leider nachher durch eine gewisse Trockenheit beeinträchtigt wird. „Frühsommer" ist durch ein Bariton-Solo vertieft, krankt aber an einer Chromatik nach abwärts, die sonst dem Komponisten fremd ist. Der Grund mag am Text liegen, der aus einigen Verlegenheitsreimen zusammengeleimt ist und keine rechte Gestaltung zuläßt. — Die drei Chöre op. 7 sind Strophenlieder, melodiös gefällig und leicht zugänglich. — Kleine Kostbarkeiten sind die drei gemischten Chöre op. 11, Vogelweisheit, Gesponnen und der Rechte; was Vogler da an Schalkheit und schnakischer Liebenswürdigkeit bietet, ist unübertrefflich. — Unveröffentlicht sind zwei gemischte Chöre mit Klavierbegleitung, „Die Wasserrose", Gedicht von Baumbach, und „Schilflied" (Lenau), die durch harmonische Gewähltheit fesseln. — Als Bearbeiter schweizerischer Volkslieder ist er an der Sammlung „Singstubete" beteiligt, zu der er 14 Nummern beisteuerte, die für eine stilgerechte und der volkstümlichen Art angepaßte Harmonisierung vorbildlich sein dürften.

Wenn es einen Gradmesser für das rein Gefühlsmäßige und die Seelenwerte eines Musikers gibt, so ist das Sololied ein solcher. Mehr als das, denn eine Feststellung darüber wäre heute, in einer Zeit, da sich jeder Konservatorist einigermaßen ausdrücken lernt, von wenig Belang. Freilich, es ist die erste Voraussetzung des musikalisch-lyrischen Neu- und Nachschöpfers und das Wesen lyrischen Mitteilungsvermögens, aber wie gesagt, reicht das nicht weit für eine Kunstform, die sich durch konkreten, dichterischen Ideengehalt zu einer unbegrenzten Mannigfaltigkeit modifizieren läßt, so daß sie stets die Grenzen einer ästhetischen Norm und eines endgültigen Typus sprengen wird. Intelligenz, literarische Bildung, melodischer Instinkt, harmonische Tausendstels-Empfindlichkeit, untrügliches Stilgefühl sind ebenso entscheidend für das Schaffen eines Liedkomponisten. Das Wie, Verhältnis der Singstimme zum Instrument usw..., ist nicht weniger wesentlich, zwar nicht deshalb, weil es ein Merkmal ist, über das selbst jeder Laie eine Meinung haben kann, sonst wären die vielen Zeterer, die von einer Ueberwucherung des Klaviers schreien, nur oberflächliche Kunstrichter. Und das sind sie ja niemals!

Karl Vogler hat in seinen Sololiedern mit Klavier einen Mittelweg gewählt; Singstimme und Begleitung halten sich die Wage. Sein vielgesungenes „Liebesleben", op. 5, ein Zyklus von fünf Liedern ist von weicher, Schumannscher Melodik getränkt. Ob er leidenschaftlich aufschreit, oder

mit einer stillen Innigkeit liebkost, in resignierte Bitterkeit ausbricht oder übermütig herzt und scherzt, er bleibt immer maßvoll und klar. Unproblematisch stets. — Eine lyrische Gnade ward ihm zuteil mit den noch unveröffentlichten „Haideblumen“ op. 13 (Gedicht von R. Volker). Es sind zwei Lieder von einem Stimmungsgehalt, der sie einem unvergeßlich macht. — Von den vielen Liedern im Manuskript seien noch hervorgehoben: „O lasse mich so vor Dir knien“ und „Morgen“, die mit dem „Roter Mohn“ des op. 13 an der letzten Tonkünstlerversammlung ihre Uraufführung erlebten.

Als reiner Instrumentalkomponist ist Vogler wenig tätig. Immerhin hat er etwa ein halbes Hundert Choralvorspiele verfaßt, die allgemein verbreitet sind.

Die meisten Erfolge brachten ihm seine Chorwerke mit Orchester. „Das letzte Lied“ op. 10 ist ein Werk, dessen Wirksamkeit mehr in glücklichen Einzelheiten, als in Größe und Schwung zu suchen ist. Die allzugehäuften Gegensätze der Dichtung von J. Ambrosius waren einem breitangelegten Aufbau nicht günstig; trotzdem, und das ist das Meisterliche daran, ist die formale Gliederung, die ihr der Komponist gab, von wohlerwogener Architektonik. — Eine andere Physiognomie trägt der „Totenzug“ op. 12, für Orchester, Altsolo und gemischten Chor. Aus der Reihung der Mittel ist die Eigenart ersichtlich. Das Werk ist eine Art symphonischer Dichtung, voll anschaulicher Erfindung, ohne Breite in gedrängter Disposition und infolgedessen von unmittelbarer, dramatischer Kraft, Musik voll motivischen Reichtums, harmonischer Fülle und thematischer Sichtung. Die verworrene, unklare Dichtung ist einer vielgestaltigen, musikalischen Ausdeutung günstig. Wenn von einer unsichtbaren Hand die fahle Schattenwelt aufgewühlt wird und der Chor in dämonischer Einstimmigkeit anhebt, so übernimmt einem die Bangigkeit vor dem Ungeheuerlichen, wie vor einem jüngsten Gericht, da die Gerippe aus den Gräbern schnellen und die Sonne, von Blutflecken geblendet, qualmt und erlischt. Dann türmen sich die Chormassen auf zur grandiosen Erscheinung eines heiligen Pilgerzugs Abgeschiedener. — Ein Blick in die Partitur läßt den gewandten Orchestertechniker erkennen, der über alle Mittel und Effekte desselben verfügt und Tonmalereien nicht verschmäht. Es ist wohl kaum eine gewagte Behauptung, wenn man Voglers Singspiel „Mutter Sibylle“ das nach zahlreichen deutschen Aufführungen den Weg über den Ozean fand, als eines der besten der Gattung bezeichnet. Voll heimlicher Sinnigkeit und köstlicher Waldromantik fügen sich die 12 musikalischen Nummern in die klar aufgebaute, gemeinverständliche Handlung mit den anmutigen Genrebildchen und den duftigen, ungekünstelten Versen Huggenbergers. — Das jüngste Werk Voglers ist die Bühnenmusik zu Löwenbergs Märchenspiel „Rübezahl“, die zu Weihnachten 1914 am Hoftheater in Mannheim uraufgeführt wurde. Das Stück ist ein Kindermärchen, die der Musik gezogenen Grenzen also recht enge; aber der Komponist war um den richtigen Ton nicht verlegen. Solch humorvolle, in ihrer kindlichfrischen Naivetät vorzügliche Stücke wie der Reigen „Sonne, liebe Sonne“, entheben sich selbst des Lobes.

Und nun die Bilanz? Sie läßt sich nicht mit einem Schlagwort abtun, und das ist gut. Denn: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen.“



Karl Vogler.

Die Musikanschauung von Hostinsky.

Eine ästhetische Studie von Dr. A. MAECKLENBURG.



Man versteht nicht die Entwickelung der Musikästhetik, ihre tiefgehenden Probleme, den Kern, um den sich ihre hauptsächlichsten Fragen drehen, wenn man sich nicht den Unterschied gegenwärtig hält, den die „formalistische“ und die „inhaltliche“ Musikästhetik miteinander bilden. Da die Musikästhetik nur einen Ausschnitt der allgemeinen Aesthetik darstellt, sie auf allgemeinästhetischen Anschauungen über die Natur des Schönen basiert, so finden wir auch letztere von diesem grundlegenden Unterschiede zerklüftet, der uns in dem formalistischen und in dem idealistischen Prinzip entgegentritt. Durch das erstere wird die Ansicht vertreten, daß nicht der Inhalt, sondern die Form das Wesentliche, eigentlich Bestimmende an dem schönen Gegenstande sei, während das zweite Prinzip im Inhalt, in der dargestellten Idee, in der Objektivation des realen Gefühlskomplexes das wesentliche Moment erblickt, worauf die Schönheit der Erscheinung beruhe. Während diese beiden Richtungen noch bei Kant embryonal vorgebildet liegen, als Gegensätze noch nicht hervortreten, sondern als keimartige Ansätze friedlich nebeneinander schlummern, so daß es manchmal den Anschein erweckt, als ob Kant noch nicht eine klare Vorstellung von der prinzipiellen Gegensätzlichkeit der beiden Richtlinien gehabt habe, klaffen sie im geschichtlichen Verlaufe des ästhetischen Denkprozesses immer weiter auseinander, bis eine Vermittelung dieser extremen Richtungen kaum mehr möglich wird, sie sich in kahler Schroffheit unversöhnlich gegenüberstehen. Als Hauptrepräsentant der „formalistischen“ Aesthetik steht Herbart da, insofern das ästhetische Gefallen sich nach ihm nicht auf den Gehalt des Wahrgenommenen oder Dargestellten bezieht, sondern an der „Form“, an Vorstellungsverhältnissen hängt, die unmittelbares Gefallen (resp. Mißfallen) erregen, wie z. B. in der Musik Harmonie, Rhythmus, Einheit usw. Für Hostinskys Musikanschauung waren Herbarts ästhetische Ideen maßgebend; da, wo ihm die ästhetische Fundamentierung der Tonkunst auf allgemeinen Prinzipien am Herzen liegt, leuchten bei ihm Herbarts Grundgedanken hindurch. Es würde außerhalb der dieser Arbeit gesteckten Grenzen liegen, wollte ich an der Hand der Hostinskyschen Schrift: „Ueber die Bedeutung der praktischen Ideen Herbarts für die allgemeine Aesthetik“ (Prag 1883, Verlag von Fr. Rivnac) dies bis in die Details nachweisen. Hier nur einiges: Hostinsky ist davon überzeugt, daß Herbarts formalistische Anschauungen das unverrückbare Fundament für eine rationelle Aesthetik bilden. Er ist aber nicht soweit ein blinder, enragierter Herbartianer, daß er nun mit der Herbartianischen Schule rundweg behauptete, daß die berühmten praktischen Ideen Herbarts: 1. die der Vollkommenheit, 2. der inneren Freiheit, 3. des Wohlwollens, 4. des Rechtes, 5. der Vergeltung (Billigkeit) vollkommen dazu ausreichen, um die elementaren Typen für allgemeine ästhetische Formen abzugeben. Wenn ein Nachfolger Herbarts, Robert Zimmermann in seiner „Allgemeinen Aesthetik als Formwissenschaft“ (Wien 1865) aus den fünf praktischen Ideen Herbarts die fünf allgemeinen ästhetischen Formen: die 1. des Großen, 2. des Charakteristischen, 3. des Einklanges, 4. der Korrektheit, 5. der Ausgleichung ableitet, deren jeder eine der praktischen Ideen entspreche, so scheint für Hostinsky dies nicht direkt im Geist der Anschauungen Herbarts zu liegen; jedenfalls kann er diesem Verfahren nicht den Vorwurf des Schablonenhaften ersparen. Wie die Herbartianer, zum Teil auch Hostinsky, die in logischer Hinsicht oft recht künstliche Brücke zwischen Herbarts ästhetischen Grundanschauungen und den Prinzipien der Musikästhetik herstellen, sieht man

aus Folgendem[1]: Die praktische Idee des Rechtes (4) bedeutet nach Herbart den ethischen Grundsatz, der die Regeln aufstellt, die den Zweck haben, Konflikte aufzuheben, die sich aus dem Aufeinanderplatzen menschlicher Willensäußerungen ergeben. „Das Mißfallen am Streite" hat nach Herbart immer etwas Aesthetisches; es ist das Moment, das die Autorität des Gesetzes bedingt.

In der Kunst begegnen wir ebenfalls zahlreichen Satzungen — mögen sie mehr oder weniger einen konventionellen Anstrich haben, daher auch das Moment des Veränderlichen in sich tragen —, denen nur der Zweck innewohnt, Verhältnissen vorzubeugen, die ein ästhetisches Mißfallen erregen könnten. In der Musik erscheinen diese Satzungen als die Regeln, die die Stimmführung in den polyphonen Gebilden fixieren, wobei letztere — gleichzeitig auftretende Tonreihen — als Willensäußerungen erscheinen, die sich zueinander in lebensvollen, den Keim manches „Widerstreites" enthaltenden Gegensatz stellen. Die Beachtung dieser Regeln der Stimmführung befriedigt im hohen Grade das ästhetische Interesse, erregt unmittelbar das ästhetische Gefallen, das hier kein anderes Verlangen trägt, als sich in der Form der Korrektheit (4) Genüge zu tun.

Dies Wenige mag genügen, um die Abhängigkeit der Hostinskyschen musik-ästhetischen Philosopheme von Herbartscher Grundlage aufzuzeigen. Doch ist Hostinsky ein viel zu scharfsinniger Kopf, als daß er die Konsequenzen der Herbartschen Schule aus dem Systeme des Meisters, die in ihr als absolut bindende Normen für die spezielle Aesthetik auftreten, bloß auf die Autorität Herbarts hin, ohne selbst zu prüfen, hinnehmen sollte. Die schneidige Kritik, die der Herbartianer Zimmermann in der apodiktischen Aufstellung seiner aus den ethischen Elementen Herbarts abgeleiteten Fünfzahl der allgemeinen ästhetischen Formen, sowie in seiner Theorie von der Auflösung der musikalischen Dissonanz[2] von Hostinsky erfährt, gehört zu dem Scharfsinnigsten, was je auf dem Gebiete der Musikphilosophie geäußert worden ist. Hostinsky gelangt zu dem Resultate, daß es verfehlt wäre, zu glauben, daß mit der Uebertragung der fünf Ideen Herbarts auf das ästhetische Gebiet, ihrer Umwandlung in die fünf ästhetischen Formen als in die ausschließlich die ästhetische Gedankenwelt konstituierenden Faktoren die Fundamentalfragen der Aesthetik ihrer endgültigen Lösung entgegengeführt seien. Hostinsky ist zu der Erkenntnis gekommen, daß es mit dem Geiste und der Tendenz Herbarts nicht im Einklange steht, wenn seine Ideen ohne weiteres als Grundlage der allgemeinen Aesthetik hingestellt werden, zumal die auf dem Wege der Analogie zwischen Herbarts Ideen und den ästhetischen Formen Zimmermanns gefundenen Parallelen sich nicht immer strikte durchführen und rechtfertigen lassen. Ihre Aufgabe kann nach Hostinsky eine ihren Problemen wahrhaft gerecht werdende Musikästhetik erst dann in vollem Maße erfüllen, wenn sie sich durch die Philosopheme Herbarts wohl anregen und zu selbständigem Denken ermuntern läßt, ohne durch die gauklerisch dialektische Einzirkelung ihrer Materialien in die Maschen jener abstrakten Schemata der fünf ästhetischen Typen die Resultate der Forschung zu antizipieren, wenn sie sämtliche Elemente des Musik-Schönen aus ihrer eigenen Wesensnatur und nicht als bloße Akzidenzien und Illustrationen zu jenen von Herbart abgeleiteten Typen herausgestaltet.

Wir treten jetzt der Hauptschrift Hostinskys: „Das Musikalisch-Schöne und das Gesamtkunstwerk vom Standpunkt der formalen Aesthetik" (1877) näher. Während hier die Beziehung auf Herbart mehr oder weniger zurücktritt, gruppiert sich Hostinskys musikästhetisches Philosophieren hauptsächlich um Eduard Hanslick, an dessen epochemachende Schrift: „Vom Musikalisch-Schönen" er anknüpft und von dessen formalistischen Prinzipien aus er die Brücke zu Richard Wagners Gesamtkunstwerk zu bauen sucht.

Hanslick ist ihm die Sonne am Kunsthimmel der Aesthetik, deren Strahlen als zielverheißende Führer ihm auf den verschlungenen Pfaden der Musikästhetik leuchten. Wie Hanslick untersucht auch Hostinsky die Grenzen, die das Reich der Musik gegen die übrigen Künste abheben. Mit Hanslick stimmt er darin überein, daß die eigentliche Domäne der Tonkunst, über die sie nicht hinaustreten könne, ohne sich in einen Widerspruch mit sich selbst zu verwickeln, das Gebiet der Tonverhältnisse, der Tonformen sei. Dies ist das Material, mit dem und in dem der Tonkünstler zu arbeiten hat. Hostinsky stützt sich auf den Satz Lessings, daß die einzelnen Töne keine Zeichen sind; „sie bedeuten nichts und drücken nichts aus". (Lessing im Anhang zum Laokoon). Vielleicht aber, so fährt Hostinsky mit Lessing fort, sind es die Tonfolgen, „die Leidenschaft erregen und bedeuten"? Hier läßt Hostinsky nun die Objekte Revue passieren, für die vielleicht den Tonreihen symbolische Bedeutung zuzuweisen wäre. Wenn zwischen den ruhenden Raumformen der Außenwelt und den bewegten Zeitformen der Musik sich nur sporadisch Analogien ziehen lassen, die ihren „problematischen" Charakter nicht verleugnen — zwischen der Bewegung räumlicher Gestalten und der Musik, deren Spezifikum ja die Bewegung ist, lassen sich schon eher Vergleichslinien ziehen. Jedoch findet Hostinsky mit Recht, daß eine eine räumliche Bewegung „malende" Figur nicht ohne eine Wortinterpretation deutbar ist. Wie sollte auch aus einer sich auf und ab windenden Tonfigur der konkrete Gedanke konstruiert werden können, daß dieses sich schlängelnde musikalische Gebilde die schillernden Windungen einer Boa constrictor symbolisieren solle? Was solchen Tonfiguren ihren ästhetischen Wert verleiht, ist ihre Rhythmik und Dynamik, aber nicht die äußere, symbolisierende Beziehung, die sich kraft der Phantasie zwischen ihnen und räumlicher Bewegung herstellen läßt. Aber wie von den sichtbaren, so ist auch eine Transformation von den hörbaren Bewegungsformen der äußeren Natur in musikalische Gebilde nicht ohne weiteres möglich, es sei denn, daß die primitiven, oft kaum einen Ansatz zur Rhythmik bildenden Naturlaute durch das Medium der Tonalität und Rhythmik geläutert, durch aus dem Borne der Phantasie geschöpfte Schönheitsmomente bereichert, „idealisiert" werden.

Hostinsky korrigiert den Satz Hanslicks: „Der Komponist kann gar nichts umbilden, er muß alles neu erschaffen", dahin, daß doch ein „Umbilden" insofern stattfindet, als der Musiker in die unmusikalischen Elemente der Natur (Rollen des Donners), die höchstens primitive Rudimente von Rhythmus darbieten, die aus seiner Phantasie fließenden, durch Rhythmik, Dynamik usw. bedingten Schönheitsgesetze hineinträgt (was alles freilich auch wieder kein eigentliches Umbilden, sondern ein Schaffen ist, da das in der Natur vorgefundene Substrat für die Entfaltung des Musik-Schönen ein ruhendes, passives bleibt, wenn nicht die ästhetische Belebung das eigenste Werk der gestaltenden Phantasie wäre!). Nicht ein wirkliches „Vorbild", so hält Hostinsky den Gegnern Hanslicks entgegen, bietet die Natur der Musik dar, nicht ein Darstellungsobjekt, sondern höchstens eine „Anregung" für die künstlerische Phantasie. Indem nun Hostinsky sich auf das Gebiet der Menschenwelt begibt, verkennt er zwar nicht, daß in der Sprache wohl eine ergiebige Quelle der Anregung zum musikalischen Schaffen liegt; es bedarf für ihn aber keines weiteren Beweises, daß unserer Sprache, soweit ihre akustische Seite in Frage kommt, weder Tonalität noch ein Rhythmus zukomme, der irgendeinem ästhetischen Gesetze von Natur aus unterliege. Man kann den Intervallen der natürlichen Sprache keine scharfe Abgrenzung zusprechen, auch trägt ihr natürlicher Rhythmus einen schwankenden Charakter. Erst sobald ihr Tonfall künstlerisch stilisiert wird, ergibt sich ein Kunstprodukt, der Gesang. Die Entwickelung des letzteren aus der Sprache auf historischem Wege steht für Hostinsky fest. Mag auch die Nationalmusik in ihren charakteristischen Motiven der natürlichen Melodik und Rhythmik der betreffenden Sprache korrespondieren, so darf doch keinesfalls die Imitation des Sprechens für die Musik zu einem ästhetischen Prinzip erhoben werden. Auch hierin wandelt Hostinsky in Hanslicks Bahnen, indem er (S. 39—44) den überzeugenden Beweis führt, daß es der Musik versagt ist, den Gedankeninhalt der Sprache in einem reinen Instrumentalsatze auszusprechen, da die Töne sicher nicht Zeichen für Begriffe und Begriffsverhältnisse sind. Wenn das klare, allgemein verständliche Aussprechen eines Denkinhaltes nur auf dem Wege der diskursiven Begriffsentfaltung geschehen kann, nicht ohne durch grammatische und syntaktische Beziehungen vermittelte Logik, so ist es evident, daß die Tonkunst nicht das durch Worte ausdrückbare Reich der Gedanken und Begriffe, mit denen die Poesie arbeitet, umfassen kann. Auch hier gibt Hostinsky die Möglichkeit zu, daß ein Tonwerk sowohl einer poetischen Anregung seine Entstehung verdanken als auch in seiner subjektiven Wirkung eine poetische Stimmung, ja eine gedankliche Vorstellungsreihe in assoziativer Weise auslösen kann. Jedoch liegt dieses außerhalb der ästhetischen Domäne der Musik. Bei der Analyse von Instrumentalwerken findet Hostinsky nur Tonverhältnisse, „weiter nichts" (S. 32), nur „musikalische Formen", ähnlich wie Hanslick „tönend bewegte Formen" (in seiner Schrift S. 74), die einen spezifischen „Gedankeninhalt" nicht in sich schließen. „Der wahre, letzte Inhalt" der musikalischen Formen ist nach Hostinsky „der Klang" (S. 116). Paul Moos in seinem vortrefflichen Werke „Moderne Musikästhetik in Deutschland" (Leipzig 1902) glaubt

[1] Der Begriff „Aesthetik" hat bei Herbart einen weiteren Umfang, als wir darunter gemeiniglich verstehen. Er umfaßt die Ethik und eigentliche Aesthetik. Die allgemeine Aesthetik ist für Hostinsky die Wissenschaft von den Begriffen, die unmittelbare, sich uns evident und notwendig aufdrängende Urteile des Gefallens und Mißfallens auslösen.

[2] Bedeutungsvolle Winke hinsichtlich der allgemeinen ästhetischen Bedeutung der Dissonanz finden sich in der Schrift Hostinskys: „Die Lehre von den musikalischen Klängen." Prag 1879.

(S. 119) hier einen Unterschied der Hanslick- und Hostinskyschen Auffassung konstatieren zu müssen. Während Hanslick, so sagt er, das Musikalisch-Schöne nur in den Tonverhältnissen liegen läßt, nehme Hostinsky neben dem spezifisch-musikalischen Elemente noch ein „poetisches" an (S. 6 und 7). Auch ich würde mich freuen, wenn sich dieses in der Tat so verhielte, wenn die strenge, kimmerenhaft-trübe Musikauffassung Hostinskys wenigstens in einem wesentlichen Punkte erhellt wäre. Leider ist dem nicht so. Hostinsky will S. 6 und 7 das weitverbreitete Vorurteil beseitigen, als handle es sich in der heißen Polemik pro et contra Hanslick ausschließlich um Sein oder Nichtsein des Prinzipes der formalen Aesthetik. Er will beweisen, daß auch bei einer Behauptung eines „poetischen Inhaltes" der Musik das ästhetische Formprinzip nicht im mindesten in seiner Existenzfrage bedroht wird. Daß er selbst aber unter die Kategorie derer gerechnet werden will, die „den poetischen Inhalt" im allgemeinen Sinne zugeben, sagt Hostinsky, wenigstens in jenem Zusammenhange, mit keinem Worte. Hostinsky will hier zeigen, daß die sich als Inhaltsästhetiker Gebärdenden im Grunde Formalisten sind und keine Ursache haben, das ästhetische Formprinzip im Sinne Herbarts zu schmähen. Denn wenn die formalistische Aesthetik nichts weiter als diese Behauptung aufstelle: „Alles, was schön ist, was unser unbedingtes Wohlgefallen erregt, ist ein Zusammengesetztes." — Nicht die einzelnen Elemente als solche (also der Stoff) üben eine ästhetische Wirkung aus, sondern die gegenseitigen Verhältnisse und Beziehungen dieser Elemente zueinander (also die Form), — was hindert die Inhaltsästhetiker — mit denen sich Hostinsky aber hier keineswegs identifiziert! —, dieses selbige Formprinzip auf ihre (idealistische) Musikanschauung zu übertragen: Nicht die musikalischen Töne als „unartikulierte" Zeichen des Gedanken- resp. Gefühlsausdruckes sind dasjenige, was das musik-ästhetische Wohlgefallen bedingt, sondern die Beziehungen dieser durch Töne reproduzierten Gedanken und Gefühle zueinander sind es, die die ästhetische Wirkung hervorbringen. Bei solcher Auffassung freilich bleibt das ästhetische Formprinzip (in seiner spezifisch Herbartschen Färbung und Einschränkung) nicht alteriert. Aber die formalistische Musikästhetik fällt mit der Herbartschen nicht zusammen. Sie decken sich nicht vollkommen. Man kann Hostinsky nicht den Vorwurf ersparen, daß er hier den wirklichen Tatbestand doch etwas verschleiert und verdunkelt. Die wirklichen Unterschiede der formalistischen Musikästhetik und der idealistischen, wie sie in der Musikgeschichte sich entwickelt haben und tatsächlich als unversöhnliche Strömungen vorhanden sind, sind aber mit der Hostinskyschen den eigentlichen Kern der Sache umgehenden Argumentation nicht aus der Welt geschafft! Wie zwei durch eine tiefe Schlucht getrennte Granitberge liegen sich die beiden Anschauungen gegenüber: 1. Die Musik ist Ausdruck von Gefühlen, Ideen. 2. Sie ist nichts weiter als ein Spiel von Formen, die kaum eine nennenswerte Beziehung zu einem gefühlsmäßigen Inhalte aufweisen, klingende Figuren von „in sich selbst befriedigter Formschönheit" (S. 116 bei Hanslick). Sie ist nur ein gegenstandsloses Formspiel (S. 133), das keinen anderen Inhalt aufweist als sich selbst, das nicht durch Töne, sondern nur Töne spreche (S. 206, 207), das für den musikalischen Ausdruck von Gefühlen, Ideen nichts übrig lasse als ihre schattenhaften wesenlosen Substrate: Dynamik und Bewegung. Mitten in solchem Dilemma hilft sich Hostinsky mit der Ausflucht (S. 7): „Ein anderes ist freilich die Frage, ob denn überhaupt und inwiefern es möglich ist, daß die musikalischen Töne Gedanken und Gefühle ausdrücken, somit zu einem wirklichen Sprachmittel werden?" Die höchste Instanz, in dieser Frage zu entscheiden, komme nicht der Aesthetik zu, sondern der Psychologie. Wenn Hanslick seinen „berechtigten" Protest gegen die Bejahung jener Frage einlege, so tue er es im Namen der Psychologie, nicht aber im Namen der formalen Aesthetik.

Wenn nun auch Hostinsky in der Erkenntnis von der Unfähigkeit der absoluten Musik zur Darstellung eines gedanklichen Inhaltes und seines Verlaufes die restlose Erschöpfung ihres musikalischen Gehaltes in Worten und Begriffen ablehnen muß, so macht er sich doch einer zu weitgehenden Uebertreibung schuldig, wenn er sofort über alle poetischen Interpretationsversuche der Instrumentalmusik den Stab bricht. Daß es mit diesen willkürlichen, in die Irre führenden Deutungsversuchen „nichts sei", beweisen ihm die krassen Widersprüche, die jene zur Folge haben.

Diese radikale Ablehnung aller poetischen Deutungen zeigt uns schon hier zur Genüge, wie dürftig und trostlos eigentlich die Musikauffassung unseres Aesthetikers ist. Er will die absolute Musik aller poetischen Beziehungen entkleiden, sie darf nicht den Schleier der Poesie umnehmen, sondern soll nackt den Weg zum Parnaß einherschreiten, ohne von den lieblichen Amoretten der Poesie umgaukelt zu werden. Die Tonkunst in solcher Begleitung anzuschauen, dünkt ihm ein loses Spiel von Phantasmagorien, „musikalischer Geisterseherei", das, zwecklos, zu nichts führen könne. — Warum sollen denn poetische Erklärungen, programmatische Ausführungen von Symphonien usw. überhaupt unterbleiben? Fühlt Hostinsky es nicht heraus, daß er mit solcher engherzigen Verurteilung einem ganzen Genre poetischer Darstellung ungerechterweise die ästhetische Berechtigung abspricht, das durch eigenartigen Zauber, durch oft tiefempfundene Nachdichtung, durch überraschend feine, geistreiche Umschreibungen viele Herzen ergreift?

Die poetische Interpretation ist doch nur zu verwerfen, wenn sie sich einbildet, den musikalischen Gehalt restlos erschöpfen zu können, wenn sie es vergißt, daß sie nur als Analogie Beifall finden kann. Wir gehen sogar so weit, zu behaupten, daß sie nicht nur nicht übrig ist — vorausgesetzt, daß sie in ihren Grenzen bleibt —, sondern daß sie als Ergänzung zur bloß musik-technischen Erklärungsweise notwendig ist, indem sie allein imstande ist, den tiefen Sinn eines Tonwerkes dem Bewußtsein zu erschließen, ihn aus der Tiefe eines dunklen Fühlens und Ahnens auf jenes Niveau der Anschaulichkeit emporsteigen zu lassen, auf dem er sich in das Gewand von Worten und Begriffen kleiden kann. Freilich ist nicht jedem gegeben, die tiefsten inneren Beziehungen zwischen dem musikalischen Gebilde und dem „Geiste", der sich darin ausspricht, aufzuspüren und die charakteristischen Merkmale eines Tonstückes in entsprechender Wortumschreibung wiederzugeben. Es ist dies Sache der Begabung, sowie ästhetischer Bildung. Nur selten ist diese glückliche Vereinigung der poetischen und spezifischmusikalischen Begabung, wie wir sie in so hervorragender Weise bei Richard Wagner, bei Cornelius oder Fr. Liszt finden! Es ist ein gewaltiger Unterschied, ob jemand, ausgerüstet mit der gesamten musiktechnischen Bildung, in die Tiefe steigt und den musikalischen Gehalt in seinen Deutungen dem Kerne nach erfaßt, oder ob jemand, der den Kontrapunkt mit dem Kontrabaß verwechselt oder dem der Septimenakkord oder der Vorhalt unbekannt ist, auf dem Rande des Kunstwerkes sitzen bleibt und nur in seichten Phrasen sich ergeht, die stets an dem Kerne der Sache vorbeischießen! Mögen die eingefleischten Formalisten sagen, was sie wollen: Ein geistiger Gehalt läßt sich in den Tonwerken der Meister nicht wegstreiten; läge der Musik nicht ein geistiges Moment zugrunde, das allerdings nicht von allen in gleicher Weise gewertet werden kann, weil es vermöge seiner Unbestimmtheit für die Auffassung freien Spielraum läßt — zu dem die poetische Deutung sich in analoge Beziehung setzt, ohne in ihr ganz aufgehen zu können —, so würde es überhaupt nicht zu mehr oder minder treffenden Kunsturteilen oder poetisierenden Ergüssen über unsere Meisterwerke kommen! Diese Verkennung des geistigen Gehaltes der Musik führt Hostinsky dazu, ihr jeden lyrischen, epischen oder dramatischen Charakter abzusprechen. Mögen diese Einteilungen in der Poesie als einer „Gedankenkunst" ihre Berechtigung haben, ihre Anwendung auf die absolute Instrumentalmusik ist unzulässig; und wenn eine Musik zu einer dramatischen Szene, zu einer Ballade oder zu einem lyrischen Gedichte hinzutritt, so ist, wie auf dem Gebiete der Vokalmusik, nur der Text, nicht die Musik lyrisch, episch oder dramatisch, und diese Attribute haben für sie nur einen annehmbaren Sinn, wenn sie in metaphorischer Bedeutung genommen werden!

(Schluß folgt.)

Die Musikerfamilien Stein-Streicher.

Von THEODOR BOLTE (Budapest).

II. Die Familie Streicher.

Wenige bemerken wohl die an dem Hause 46 der Ungargasse des III. Bezirkes in Wien (seit 1906) befindliche Gedenktafel mit folgender Inschrift:

„In diesem Hause lebte (und starb) Schillers Jugendfreund
Andreas Streicher (1761—1833),
der sich um das Wiener Musikleben große Verdienste erworben hat. In seiner Begleitung entfloh Schiller 1782 [1] von Stuttgart nach Mannheim."

Das ehemalige Streicher-Haus (Nr. 46) ist nicht mit dem „Streicher-Hof" (Nr. 27), dem jetzigen Wohnhaus der Familie Streicher, zu verwechseln. In dem dortigen ehemaligen Fabrikgebäude befindet sich gegenwärtig die Stinglsche Klavierfabrik, jedoch ohne das Recht zu besitzen, sich Nachfolger der Firma Streicher zu nennen, wie dies irrtümlich angenommen wird.

In dem ca. 250 Jahre alten Gebäude, an der eigentlichen

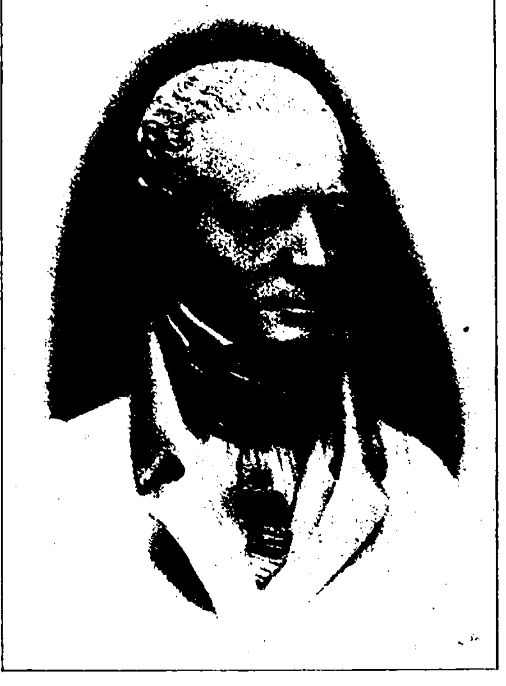
[1] Irrtümlich mit 1781 angegeben. Enthüllt 1906. Ob Andreas Streicher in dem Hause gestorben, ist noch nachzuweisen. Das Eingeklammerte stammt vom Verfasser.

Wiege der sogenannten Wiener Mechanik, verkehrte und spielte unter anderen Musikgrößen auch 1822 Beethoven. 1860 brachte im neuen Streicherschen Saale Brahms mit Tausig seine Sonate f moll op. 34 für zwei Klaviere zur Erstaufführung.

Der Erzieher der Kinder des letzten Chefs der Firma Streicher, Cand. theol. Traugott Alberti [1], schrieb in seinem ungedruckten Tagebuch 1846—48 über die musikalischen Mittags- und Abendunterhaltungen, welchen auch Erzherzog Rudolf beiwohnte: „Der Salon Streicher war damals gewissermaßen eine Vorschule für alle größeren Konzerte. Wer ein Konzert vor der großen Oeffentlichkeit geben wollte, pflegte vorher in ihm vor einem geladenen Publikum von Kunstkennern zu konzertieren, so die Sängerin Lutz aus Prag, vor allem Jenny Lind." [2]

Der noch jetzt bestehende Salon Streicher im Hause 27, Hof, rechts, hat fünf große Bogenfenster und eine Anzahl Büsten, worunter sich Beethoven (von Franz Klein), Paganini, das Ehepaar Streicher u. a. befinden oder befanden.

Johann Andreas Streicher (1761—1833) wurde als Sohn eines Baumeisters am 13. Dezember 1761 zu Stuttgart geboren. Frühzeitig vaterlos, wurde Andreas durch eine liebevolle Mutter und später in einem Stuttgarter Waisenhaus erzogen. Erst 17 Jahre alt, entschloß sich der musikalisch begabte Jüngling, die Tonkunst zum Beruf zu wählen. Doch sollten seine Musikstudien eine Unterbrechung erfahren. Als der zwanzigjährige Streicher musikalische Aufführungen und eine medizinische Diskutation auf der Karlsschule besuchte, wurde er mit dem um zwei Jahre älteren Schiller bekannt und zugleich dessen unvergleichlicher, aufopfernder Freund. Beide waren wahlverwandte Seelen und Streicher gewann des unglücklichen Dichters vollstes Vertrauen. Er mußte seine bei Ph. Em. Bach in Hamburg beabsichtigten Musikstudien seines Freundes wegen aufgeben, um die dafür bestimmte Barschaft für die geplante gemeinsame Wanderung mit Schiller zu teilen. Da der Herzog Schillers dichterische Versuche mißbilligte, beschloß dieser wie allgemein bekannt, sich seiner Bevormundung zu entziehen. Die oft geschilderte Flucht beider Freunde wurde am 22. September 1782 angetreten und durch Streicher später ausführlich beschrieben [3]. Das Gasthaus „Zu den drei Rindern" in Sachsenhausen, wo die Freunde übernachteten, erhielt später eine Gedenktafel. Streichers gewandtes Spiel und Phantasieren auf dem mitgenommenen Klaviere tröstete den verzagten Dichter. Der treue Freund ließ Schiller nicht im Stich, bis letzterer die schützende Heimstätte bei den Schwestern Wolzogen in Bauerbach gefunden hatte. Des weiteren wechselten die Freunde Briefe [4], worin Schiller stets seine Dankbarkeit bekundete.


Johann Andreas Streicher.

Nach Stuttgart konnte Streicher nicht mehr zurückkehren. Da er nun seine Musikstudien weder in Hamburg noch in Wien beendigen konnte, so entschloß er sich, in Mannheim zu bleiben und mit dem Unterricht durch Mitglieder der kurfürstlichen Kapelle vorlieb zu nehmen, wobei er selbst Unterricht erteilte (bis 1784). Nachher wandte er sich nach München, wo er eifrig komponierte und gleichfalls Schüler um sich sammelte. Er schrieb einige Ballette, mehrere Klaviersonaten, Variationen, Exerzitien, Kantaten u. d. w., von welchen Kompositionen mehrere in Stich erschienen und ihm Anteil an einer Musikalienhandlung verschafften.

In dem nahen Augsburg oder in München selbst hatte Streicher das Glück, in der kongenialen Pianistin Nanette Stein seine nachmalige Gattin kennen zu lernen. Bereits 7. Januar 1794 führte Andreas seine Nanette heim, ein Jahr nach dem Ableben des Schwiegervaters. Streicher hatte schon das 30. Lebensjahr überschritten, während seine Braut 25 Jahre zählte. Im Juli 1794 übersiedelte Streicher mit seiner Gattin und seinem Schwager Matthäus Andreas nach Wien, wo sie die väterliche Anstalt zunächst unter der Firma *„Geschwister Stein"* weiterführten. Er veranstaltete mit seiner Frau und Schülern Konzerte in Wien, komponierte, lehrte [1] und wurde bereits 1798 mit Beethoven bekannt. Streicher wurde erst um 1800 durch seine Gattin in die Kunst des Klavierbaues eingeführt, um ihr die Last des Geschäftes zu erleichtern. Obwohl in der Klavierfabrik mitarbeitend, lautete die Firma zunächst noch bis 1802 „Geschwister Stein" und dann „Nanette Streicher, geb. Stein", unter welcher Benennung auch der alte Glanz der Firma zu höchsten Ehren kam, während Matthäus Andreas von der Leitung zurücktrat, um sich wieder als ausübender Musiker zu betätigen. Die Leitung und Aufsicht des ganzen Betriebes blieb Andreas Streicher, der auch in den nächstfolgenden Jahren den Bau und die innere Mechanik der Klaviere so einrichtete, daß alle Forderungen der neuen Musik, die einen gehaltvolleren Ton als die frühere verlangte, befriedigt werden konnten. Die Instrumente der Firma „Nanette Streicher, geb. Stein" erhielten um so leichter einen ausgebreiteten Ruf, als sie in solcher Art auf keiner deutschen Werkstätte geliefert wurden.

Reichardt schilderte Frau v. Ertmanns [2] Vortrag der „Mondscheinsonate" auf einem „Streicher": „— Es ist nicht möglich, etwas Vollkommeneres auf dem v o l l k o m m e n e n I n s t r u m e n t zu hören. Es war ein schönes S t r e i c h e r s c h e s F o r t e p i a n o, das heute zu einem ganzen Orchester beseelt wurde."

Andreas erweiterte die Instrumente zunächst auf 6 Oktaven dreichöriger Besaitung mittels eines eigenen Holzsaugapparates.

Die stets grau gekleidete Biedermeiergestalt Andreas' bildete eine typische Persönlichkeit Altwiens. Seine populäre Gestalt erschien auch (1859) auf der Bühne im *Schiller-Drama* von Ludwig Eckardt. Durch seine Anregung entstand 1812 die Gesellschaft der Musikfreunde, deren hauptsächlichster Gründer und einflußreichstes Mitglied er war. 1817 leitete er den musikalischen Teil der Säkularfeier der Reformation. 1801 erbrachte Andreas Streicher 200 Taler für die notleidende Tochter Joh. Seb. Bachs.

Als im Laufe der Zeit das Pianofortegeschäft sich immer weiter ausdehnte und dessen alleinige Führung seiner Frau zu beschwerlich war, zog er sich von dem Klavierunterricht immer mehr zurück und unterstützte seine Gattin durch tätiges Eingreifen in das Geschäft auf das erfolgreichste.

Das Stein-Streichersche Klavier hat Mozart und Beethoven in dem Sinne gefördert, als das verbesserte Instrument neue künstlerische Möglichkeiten enthielt. Auch hat Andreas selbst als Klavierlehrer die Kompositionen Beethovens empfohlen und bekannt gemacht. Kapellmeister Reichhardt, der im Jahre 1809 in Wien lebte, weiß von einer anderen Beziehung

[1] Später Seniorpfarrer und Superintendent in Asch, Böhmen.

[2] C. Bertuch (Weimarer Buchhändlers Sohn) schreibt während des Wiener Kongresses, 23. Januar 1815, in sein Tagebuch: „Bei Streicher in der Ungargasse. Hier setzt er mit Tätigkeit seine Instrumentenfabrik fort, hat auch zu Musikproduktionen — er ist selbst trefflicher Klavierspieler und Musikkenner — sich einen größeren Saal bauen lassen, wo bisweilen Konzerte gegeben werden und wo sich Streichers Schülerinnen auszeichnen. Streichers Frau ist die geb. Nanette Stein."

[3] Zugunsten einer Schiller-Stiftung: *„Streicher, Schillers Flucht"* (1830 und 1836 Cotta) gehört zu den besten literarischen Denkmälern der Schiller-Literatur. Auch bei Reclam, Deutsche Dichter-Gedächtnisstiftung, Panverlag. Im Selbstverlag von E. Streicher 1902 u. a. — Der Erlös kam dem Stuttgarter Schiller-Denkmal zugute. S. Gottschall, Schiller (Reclam) S. 43. Der Biograph Schillers, Palleske, nennt das Buch einen Edelstein, dessen Lektüre den Eindruck einer Haydnschen Sonate macht.

[4] Schillers Dankbrief an Andreas, 9. Oktober 1795, ist bekannt: „. . . . . daß Sie meiner mit Liebe gedenken und mir ein gleiches gegen Sie zutrauen, rührt mich innig, lieber Freund, und ich kann Ihnen auch von meiner Seite mit Wahrheit gestehen, daß mir die Zeit unseres Zusammenseins und Ihre freundschaftliche Teilnahme an mir, Ihre gefällige Duldung gegen mich und Ihre auf jeder Probe ausharrende Treue in ewig treuem Andenken bleiben wird . . . ."

[1] Eine seiner begabtesten Schülerinnen war Frau *v. Bernard-Kissow* (1783—1870) aus Augsburg, welche als 12jähriges Mädchen die durch ihren Lehrer vorgelegten Sonaten (op. 2 Beethovens), die soeben erschienen, zu lesen vermochte, so daß auch Beethoven ihr Talent schätzte und er ihr seine weiteren Werke überließ. Ihr Gatte war vermutlich Beethovens Textdichter (Christus am Oelberg etc.) J. K. Bernard (1780—1850), der Beethoven in seiner Krankheit besuchte.

[2] Frau v. Ertmann-Graumann aus Frankfurt a. M., bekannte Beethoven-Interpretin in Wien.

zwischen Beethoven und den Streichers zu berichten. „Streicher hat das Weiche, zu leicht Nachgebende der anderen Wiener Instrumente verlassen und auf Beethovens Rat und Begehren seinen Instrumenten mehr Gegenhaltendes, Elastisches gegeben, damit der Virtuose, der mit Kraft und Bedeutung vorträgt, das Instrument mehr in seiner Gewalt hat."

Genau mit der Behandlung und den Ansprüchen an ein Instrument bekannt, auf welchem er so lange und so ausgezeichneten Unterricht erteilt hatte, war es ihm bald möglich, im Vereine mit seiner tüchtigen Gattin seinen Instrumenten jene Vorzüge zu verleihen, welche sie den Kennern schätzbar und vielfach zu Mustern für andere gemacht haben.

In der Winterreitschule führte Streicher 1812 das Händelsche Oratorium „Timotheus" durch einen über ein halbes Tausend zählenden Musikkörper auf. Das Ergebnis der Aufführung betrug 30 000 Gulden [1]. Auch eine Aufführung von Glucks „Orpheus" war sein Verdienst. Was er seit dieser Epoche in der Musik leistete, geschah bloß aus reiner Liebe zur Kunst. Seine freien Stunden waren fortwährend ihr geweiht und ohne Nebenabsicht war er immer bereit, aufkeimende Talente durch Unterricht, Rat und Tat zu unterstützen. Als positiver Bekenner seiner Kirche begründete er 1818 eine evangelische Knabensingschule behufs Verbesserung des evangelischen Kirchengesanges, sowie den Evangelischen Singverein (gemischter Chor), dessen Dirigent er war. Zu seinen Nachfolgern zählte u. a. der Tondichter K. G. P. Grädener. Die Vorrede zum evangelischen Gesangbuch von 1823 schrieb Streicher. Als Leiter des Kirchengesanges und der Orgel brachte er bei feierlicher Gelegenheit seinen Chor zu unendlicher Leistungsfähigkeit in Tongebung, Aussprache und Vortrag [2].

Streichers Gattin Nanette kam auch in Wien als feinsinnige Pianistin zur Geltung. Jedoch das väterliche Erbe hierselbst zu neuen Ehren zu bringen, war die Haupttätigkeit des Paares Streicher, und ihre ausgezeichneten Instrumente fanden in den höchsten Kreisen Eingang.

Außer mit der Musik beschäftigte sich Joh. Andreas die letzte Zeit hindurch in den Stunden der Muße vorzüglich mit den Erinnerungen an Schiller, in welchen er manches Neue mitteilen konnte. Der persönliche Charakter Streichers zeichnete sich durch Festigkeit und strenge Rechtlichkeit aus, welche im Vereine mit dem regsten Sinn für Wohltätigkeit ihm die allgemeine Achtung erwerben mußte.

Beethovens Bekanntschaft mit der Klavierfirma Streicher geschah in der Zeit, als er ein seinem Gehör entsprechendes Instrument bestellen wollte. „Nur S i e wären imstande, mir ein solches Pianoforte zu liefern," sagte er, der seit 1809 die Streicherschen Instrumente besonders vorzog [3]. Später erfand Andreas eigens eine Vorrichtung, die er an Beethovens Klavier anbrachte. Infolgedessen genoß Streicher seit 1798 des sonst menschenscheuen Beethovens vollstes Vertrauen, so daß er sich in seinen künstlerischen und häuslichen Nöten durch das Ehepaar gerne beraten ließ. Streicher war es, der in einem Schreiben Beethoven 1824 veranlassen wollte, 6 Konzerte in Subskription und später eine ebensolche Ausgabe seiner Werke zu veranstalten. Eine Sammlung, welche Streicher in die Hand nahm, ergab 307 Gulden W. v. und war zugunsten Beethovens veranstaltet. Unter den Unterschriften der an Beethoven gerichteten Adresse befindet sich neben Czerny, Halm u. a. auch diejenige Streichers. Beethoven erwiderte aus Baden mit dankbarer Freundlichkeit Streichers selbstlosen Vorschlag.

Näheren Verkehr pflog Familie Streicher mit Beethoven, als sie 1813 gemeinsam in Baden [4] wohnten, wo besonders Nanette Streicher sich seiner zerrütteten Wirtschaft annahm. Auch in Wien war sie um sie besorgt. „Er hat nicht nur keinen guten Rock, auch kein ganzes Hemd," waren Nanettens Worte; und Beethoven ließ sich ihr Sorgen gefallen. Seitdem erwachte sein besseres Ich und sein Aeußeres erschien gepflegter. Andreas Streicher schenkte Beethoven Wein und Nanette 6 Fläschchen Kölnerwasser. Später bemühten sich beide um ihn während seiner Krankheit. Andreas veranlaßte Beethoven, eine Gesichtsmaske abnehmen zu lassen zur Herstellung einer Büste von Franz Klein [1]. Andreas, sowie Nanette nahmen am Begräbnis des Meisters teil, während ihr Sohn Johann Baptist unter den Sargträgern war. Nach mündlicher Ueberlieferung soll dieser u. a. den durch die Londoner Philharmonische Gesellschaft bewilligten Betrag Beethoven 1827 überreicht haben. (Fortsetzung folgt.)

[1] Zugunsten der durch den Krieg geschädigten Einwohner von Baden.

[2] „Welche Wirkungen aber ein Choralgesang und ein von dem Sinne für Religiosität und Erbauung geleitetes Orgelspiel hervorbringen könne, hat Streicher jedesmal bewährt, wenn er bei feierlichen Gelegenheiten Führer und Leiter des Gesanges der versammelten Gemeinde war; denn ihm vor vielen war es eigen, die um sich her versammelten Sänger, wenngleich mit beharrlicher Strenge, in Takt, Ton, Aussprache und edlem Ausdrucke der Worte dahin zu vereinigen, daß sie das zu Singende wie mit einem Hauche, wie von einem Munde, demselben Geiste bewegt, vortrugen!" (Allg. Musik-Ztg. Nr. 7. vom 12. Februar 1834.)

[3] Beethoven besaß übrigens drei Klaviere — Graf, Broadwood und Erard.

[4] Streichers wohnten bei Dr. Anton Rolett (1778—1842), welchen Beethoven als geschickten und beliebten Arzt konsultierte, und Beethoven in der Rathausgasse.

[1] Ein Abguß befindet sich im Beethoven-Haus zu Bonn.

Eigentümlichkeiten in Griegs Klavierstücken.

Von C. KNAYER (Stuttgart).

Die unleugbare Beliebtheit der Griegschen Werke in der klavierspielenden Welt hat verschiedene Ursachen. Rein äußerlich ist es schon der geringe Umfang der Tonstücke, der unserem zeitgeizigen Geschlecht so zusagt. „Kurz und gut" ist die Devise der Stücke. Dann ist es die verhältnismäßig leichte Spielbarkeit derselben, die sie auch den Dilettanten zugänglich macht. Sie sind hervorragend wohlklingend, handlich und dankbar. Einen weiteren wichtigen Grund ihrer Beliebtheit finden wir in der einzigartigen Vereinigung v o l k s l i e d h a f t e r Natürlichkeit, Frische und Kraft der Erfindung mit eben der genannten dankbaren, figurativ und harmonisch reichen Satzweise. Die Prägnanz der kurzen Themen verdankt Grieg der bewußten Anlehnung an die norwegischen Volkslieder und -tänze und dem begeisternden, bald mitternächtlich-düsteren, bald sommerlich-hellen, oft pastoral-idyllischen, oft aber heroisch-gewaltigen landschaftlichen Hintergrund, der sich in den meisten der Tondichtungen widerspiegelt, und der Anregung durch die Sitten und die Gemütsrichtung des kraftvollen Menschenschlages seiner Heimat. Die wohlüberlegte, oft mit Chromatik, bisweilen auch mit Enharmonik arbeitende, farbige und stimmungskräftige H a r m o n i k ist seine persönliche Zutat und hat ihr Vorbild in Liszts und Wagners Art. Als bezeichnender stilistischer Einschlag sei noch der Einfluß der Romantiker Schumann und Jensen erwähnt.

Die ganz besondere nordische Note in Melodik und Harmonik aber, die bei Grieg allmählich zur Manier wurde, gibt seiner Musik den besonderen Reiz, der sie aus der großen Zahl der Werke romantisch gerichteter Nachfolger Schumanns und Mendelssohns so stark heraushebt und sie mit dem wundersamen Nimbus des Exotischen umgibt, der für uns Deutsche immer anziehend wirkt. Vielen erscheinen diese „Idiotismen", die von der mitteleuropäischen Durchschnittsmusik oft stark abweichen, als Willkürlichkeiten; dem ist jedoch nicht so, sondern sie lassen sich unter bestimmten Gesichtspunkten zusammenfassen und als logisch und gesetzmäßig nachweisen. Wir zählen sie kurz auf:

In m e l o d i s c h e r Hinsicht ist die Folge 8, 7, 5 oder 6, 7, 5 (in Dur und Moll) bemerkenswert, also das Abspringen vom Leitton in die fünfte Stufe hinein. Viele Themen beginnen damit, z. B. die Einleitung des Klavierkonzertes, das Notturno op. 54 Nr. 4, „Halling" op. 38 Nr. 4, Erotik op. 43 Nr. 5, Trio des Zwergenzuges usw. Ferner verwendet Grieg die erhöhte sechste und siebente Mollstufe auch beim Herabsteigen, wie schon Bizet tat (s. Walzer op. 12 Nr. 2 und Valse Impromptu op. 47 Nr. 1). Auch die Zigeunertonart mit zweimaligem „unsangbarem" 1 ½-Tonschritt findet sich öfters. Die häufige Erniedrigung der siebenten Stufe (des Leittons) — vergl. den Schluß des Klavierkonzertes — hängt mit Griegs Vorliebe für die „Kirchentonarten" zusammen.

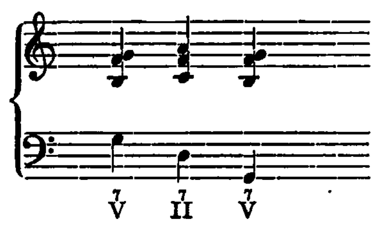
Seine melodischen Einfälle sind meist kurz, aber eindrucksvoll; er transponiert sie gern nach der Terz. Eigenartig ist seine figurative Ausschmückung der Melodie bei Wiederholungen, vergl. op. 38 Nr. 2, zweites Thema.

F o r m a l sind des Norwegers Stücke meist kleinmeisterlich abgezirkelt, aus Achttaktern zusammengesetzt, und in dreiteiliger Liedform *A B A (B A)* gehalten, um so mannigfaltiger sind sie nach motivischem Inhalt und Stimmung.

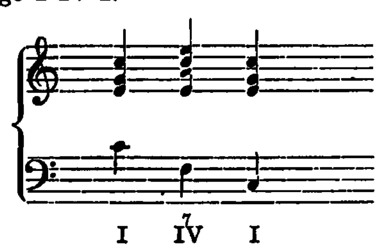
Seine R h y t h m i k ist besonders frisch und aus sanguinischem Temperament geboren. Er liebt wilde Tanzrhythmen, Folgen von schnellkräftigen punktierten Noten (s. op. 6 und 19), Synkopen, atemlose Triolen, die dann seltsam kontrastieren mit den eintönigen, hartnäckig hinhängenden Dudelsackquinten, dem allzu bequemen, von der Volksmusik übernommenen Begleitmittel der Linken. Außer dem Orgelpunkte im Baß verwendet der Meister in origineller, echt romantischer Weise liegende Töne auch in den oberen Stimmen (s. den zweiten Satz der F dur-

Violinsonate, Trio; ferner op. 12 Nr. 6, op. 38 Nr. 4 und op. 6 Nr. 1; zweites Thema). Unter dem Gesichtspunkte der Rhythmik im weiteren Sinne können wir auch die dramatisch und spannend wirkenden Pausen und abgebrochenen Stellen vor dem Wiedereintritt des Themas oder vor dem Schluß eines Stückes einreihen.

In harmonischer Hinsicht sind Griegs Werke besonders eigenartig und fortschrittlich. Die von Beethoven, Schubert und Chopin angebahnte, von Liszt und Wagner ausgebaute Modulation nach der Terzenverwandtschaft, z. B. C-, E-, Gis-, C dur oder C-, Es-, Ges-, A-, C dur oder c-, es-, ges- (fis-), a-, c moll und Trugschlußwendungen sind Grieg sehr geläufig. Die Erschließung der Nebensept- und Nonenakkorde z. B.: $\overset{7}{\text{II}}$ u. $\overset{9}{\text{II}}$, $\overset{7}{\text{III}}$ u. $\overset{9}{\text{III}}$, $\overset{7}{\text{IV}}$ u. $\overset{9}{\text{IV}}$, $\overset{7}{\text{VI}}$ u. $\overset{9}{\text{VI}}$ sind Griegs besonderes Eigentum und Verdienst. Die bei den Klassikern nie vorkommende, wohl als zu weichlich vermiedene Folge $\overset{7}{\text{V}}$ $\overset{7}{\text{II}}$ $\overset{7}{\text{V}}$

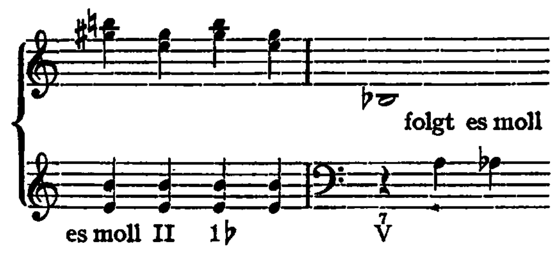


könnte man zusamt der obenerwähnten melodischen Wendung 8, 7, 5 geradezu als Visitenkarte Griegs bezeichnen. Kräftiger wirkt die für ihn auch sehr bezeichnende, frisch wirkende Folge I $\overset{7}{\text{IV}}$ I.



Wie Capellen richtig bemerkt, ist das kein Septakkord der vierten Stufe, sonst müßte er nach der siebenten Stufe aufgelöst werden (s. darüber unten).

Auch den alterierten Drei-, Vier- und Fünfklängen geht der Meister nicht aus dem Wege, vermeidet aber die kränkliche Farbe, die viele moderne Stücke kennzeichnet. In geistvoller Weise und sehr häufig verwendet Grieg die neapolitanische Sext (Erniedrigung der zweiten Stufe in Dur und Moll). Ob er es bewußt tat, läßt sich kaum entscheiden. Sicher ist, daß an vielen Stellen nur dieser Grund die kühnen Harmoniefolgen erklärt. Z. B.



im „Kobold" op. 71 Nr. 3 ist der E dur-Dreiklang in Takt 49, 51 und 53 ff. als erniedrigte zweite Stufe von es moll: *fes as ces* zu deuten, dann schließt sich das folgende b als V von es moll gut an.

Andere harmonische Sonderbarkeiten (die sicher nicht willkürlich sind, da Grieg äußerst feinhörig war) lassen sich mühelos und überzeugend als aus der alten Volksmusik übernommene kirchentonartliche Wendungen erklären. Der Verfasser hat früher in diesen Blättern auf das Vorkommen der lydischen Quart und phrygischen Sekund in *Chopins* Mazurken hingewiesen. An vielen Stellen, z. B. in op. 17 und 66, im „Heimweh" zweite Seite, in „Heimwärts aus jungen Tagen" dritte Seite, vor allem in dem von Halvorsen gesammelten und von Grieg harmonisierten und für Klavier gesetzten Heft voll Slåtter (norwegischen Bauerntänzen op. 72) finden wir die übermäßige lydische Quart (z. B. *gis* in D dur). Von dem in der äolischen (*a—a'* auf weißen Tasten) und in der mixolydischen (*g—g'* auf weißen Tasten) Tonleiter vorkommenden erniedrigten Leitton haben wir schon gesprochen. Neben der lydischen Quart ist es die dorische Sext (*h* in d moll), die auf uns so verblüffend und erfrischend wirkt (s. die Cellosonate, Finale oder op. 73 Nr. 3; sie kommt auch in den lyrischen Stücken fünfmal vor: im „Vöglein", in „Sie tanzt" dritte Reihe *cis* in e moll, „Im Balladenton", zweite Seite, *a* in c moll, im „Abend im Hochgebirge", sechstletzter Takt, in „Es war einmal", zweite Seite, es moll-Stelle mit *c*). Seltener ist die phrygische Sekund; sie findet sich z. B. in der Walzercaprice op. 37 Nr. 1 (das *d* in cis moll).

Den Freunden der Griegschen Muse, die auch in der modernen Harmonik das Gesetzmäßige herauszufinden trachten und den Lehrern, die ihre Schüler Grieg spielen lassen, geben wir im folgenden, praktisch-analytischen Teil eine kurzgefaßte Anleitung, wie man harte, harmonische Nüsse knackt. Kenntnis der Harmonielehre und der Fachausdrücke ist natürlich erforderlich, ebenso das Durcharbeiten der folgenden Bemerkungen am Klavier, nicht bloß das flüchtige Nachschlagen der betreffenden Stellen. Es empfiehlt sich das Durchnumerieren je des fünften, zehnten, fünfzehnten Taktes usw. Wir beschränken uns vorerst auf die bekannteren ersten zwei Hefte der lyrischen Stücke, könnten aber bei Bedarf und Interesse später auch einige andere, nicht minder schwierige und eigenartige Opera durchnehmen.

Anmerkung: Die römischen Zahlen im folgenden bedeuten den auf der durch die Zahl angegebenen Stufe errichteten Drei-, Vier- oder Fünfklang. G $\overset{7}{\text{IV}}$ also den Klang *c e g h*; C $\overset{9}{\text{II}}$ = *d f a c e*; a $\overset{7}{\text{III}}$ = *c e gis h*.

1. Heft op. 12.

Nr. 1: *Arietta*, ein leicht hingeträllertes Liedchen, dessen Frohsinn nicht ungetrübt bleibt; sehnsüchtige Wendungen (Takt 9—12 und 19—22) treten an seine Stelle. Es geht aus wie „das Hornberger Schießen". Der eigensinnige Orgelpunkt auf *es* ist es, der dem Stückchen in Takt 5—10 eine besondere Färbung gibt. Grieg hat das reizende Liedchen zur Abrundung des ganzen Bandes „Lyrische Stücke" als letzte Nummer (66) unter dem Titel „Nachklänge" in neuer Bearbeitung angehängt. Es hat da Walzerrhythmus bekommen, wird durch mehrere Tonarten durchgeführt und hat entschieden an Herzlichkeit verloren.

Nr. 2: *Walzer*, erhält sein Gepräge durch die Verwendung der erhöhten sechsten und siebenten Stufe auch bei abwärtssteigender Molltonleiter (Takt 4, 5 usw.), wodurch man an die dorische Tonart (große Sexte *fis* in a moll) erinnert wird.

Nr. 3: Das *Wächterlied* enthält in Takt 9 die melodische Wendung 7 . . 5 in E dur, die jedoch harmonisch als H $\overset{9}{\text{II}}$ (Nonenakkord auf der zweiten Stufe in H dur) aufzufassen ist. Die None findet keine hörbare Auflösung. Im vierten Takte des Intermezzos (in e moll) ist der D dur-Dreiklang wohl Stellvertreter des V (Dur- oder Molloberdominante) von e moll und gibt der Stelle wegen der Leittonerniedrigung etwas Kirchliches; der dicht darauffolgende querständige F dur-Dreiklang wird am besten als der alterierte, um ½ Ton erniedrigte II. in e moll, die sogen. Neapolitanische Sexte (*f* statt *fis*) aufgefaßt.

Nr. 4: *Elfentanz*. In Takt 3—4 ist die melodische Folge 8, 7, 5 mit erniedrigtem Leitton *d* in e moll echt nordisch. In Takt 23—27 schreibt Grieg aus praktischen Gründen *b* statt *ais*.

Nr. 5: *Volksweise*. Sie ist in der Stimmung melancholisch, im Rhythmus aber mazurkenhaft, temperamentvoll, harmonisch besonders interessant. In Takt 1 ist der zweite Akkord der $\overset{9}{\text{V}}$ von fis moll, das sogleich folgende $\bar{a}$ ist als Wechselnote zu erklären, wenn man nicht mit Capellen ein Uebereinanderstülpen des I + $\overset{9}{\text{V}}$ oder einen Terzdezimenakkord annehmen will. Der Takt 7 bietet eigenartige harmonische Erscheinungen: der erste Akkord ist wohl ein *fis* VII mit erniedrigtem Grundtone *e* statt *eis*, das zweite Viertel ist neapolitanische Sext *g* statt *gis*, es folgt der normale Durdominant-Dreiklang von fis moll. Takt 9 hat wieder den nordischen Melodiegang 8, 7, 5, $\bar{\bar{fis}}$ $\bar{\bar{eis}}$ $\bar{\bar{cis}}$, die einfache harmonische Unterlage fis moll I $\overset{7}{\text{V}}$ I wird durch das Liegenbleiben des *fis* raffinierter; dieselbe Folge erscheint nachher in D- und A dur. Die Handharmonikaklänge A $\overset{9}{\text{V}}$ I in Takt 12 passen so recht für eine Volksweise. Analyse von Takt 5—7.





Nr. 6: *Norwegisch*, ein köstlich frisches Volksstück, enthält den von Grieg so oft zur Genüge ausgenützten Dudelsackeffekt mit Orgelpunkten und liegenden Tönen. Der d moll-Mittelsatz ist besonders gelungen mit seinen naturvölkisch kurzen Melodiefloskeln und den grell hervorgehobenen Tönen 7, 8.

Das neckisch graziöse (No. 7) *Albumblatt* und das wuchtige *Vaterländische Lied* (letzteres ohne Zweifel für Männerchor gedacht — Björson, Griegs Freund, schrieb einen Text dazu —) bieten keine Schwierigkeiten.

II. Heft op. 38.

Nr. 1: *Berceuse*. Dieses wohlklanggesättigte, einschmeichelnde Wiegenlied mit seinen bezaubernden Vorhalten zeigt in seinem aufgeregten g moll-Mittelsatz einige sehr charakteristische Stellen. Der sechste Takt des con moto enthält die Melodiefolge $\overset{a}{9}\ \overset{g}{8}\ \overset{f}{7\natural}\ \overset{d}{5}$ in g moll, der zugrunde liegende Akkord kann als Moll-Oberdominante mit liegendem *b* (*d f a* statt *d fis a*) oder als Dreiklang der dritten Stufe in g moll mit erniedrigter Quinte *f* statt *fis* und mit darüber liegenden Vorhalten $\bar{a}$ und $\bar{g}$ aufgefaßt werden. In den nächsten Takten folgt auf g moll unvermittelt b moll, darauf des moll = cis moll (in Takt 17 des con moto-Mittelsatzes), ein Beispiel für Terzenverwandtschaftsmodulation. Dem cis moll-Akkord folgt in Takt 19 der $\overset{7}{V}$ von d moll, dieser wird in Takt 27 statt in den I von d moll trugschlußartig in den VI von g moll weiter geführt, also eine Umkehrung der neapolitanischen Sextenfortschreitung. Die nächsten Akkordfolgen sind durch geniale Vorhaltsbildungen dem Verständnis etwas verschleiert. In Takt 29—30 haben wir g moll $\overset{7}{II}$, links mit Vorhalt *gis*, rechts mit Durchgangsnoten, Takt 31: g moll $\overset{7}{VII}$ mit *g* als Orgelpunkt und $\bar{b}$ als Vorhalt; Takt 35 haben wir wieder den Trugschluß g moll IV = c moll I (statt g moll I); in Takt 36 ist c moll V = G dur I; Takt 37 dürfte als g moll $\overset{7}{IV}\ \overset{3\natural}{I}\sharp$ oder als Durchgangsakkord zum folgenden $\overset{7}{V}$ zu fassen sein. Die Vorschlagsnoten der rechten Hand $\bar{\bar{d}}$ und $\bar{g}$ in Takt 37—38 sind als harmoniefremde Orgelpunktsbildungen (fünfte resp. erste Stufe in g moll) anzusehen.

Nr. 2: *Volksweise* erfreut durch ihren munter hüpfenden punktierten Rhythmus, im zweiten, in G dur beginnenden Teile durch eine, die rechte Hand tüchtig übende, für Grieg bezeichnende melodische Figuration. Der Klang in Takt 23 ist nach *Capellen* („Die Freiheit oder Unfreiheit der Töne und Intervalle", Verlag Kahnt) nicht der $\overset{7}{IV}$ in G dur, denn er müßte dann in den $\overset{7}{VII}$ und die Septime $\bar{h}$ nach $\bar{a}$ weitergeführt werden, sondern Doppelklang *C* + *G*. Nach der alten Theorie wäre dem Akkord schließlich beizukommen, indem man das $\bar{h}$ als Orgelpunkt oder richtiger „liegenden Ton" über dem IV von G dur erklärt.

Nr. 3: Die *Melodie* mit ihren troubadourhaft aufrauschenden Akkorden und ihren sehnsüchtig drängenden kurzen melodischen Gedanken erhält eine besondere Färbung durch die originellen Orgelpunktbildungen in Takt 2, 4, 10, 12, 23 und 24 usw. In Takt 18 haben wir nach der alten Theorie einen Nonenakkord *a* $\overset{9}{V}$ mit Wechselton $\bar{\bar{c}}$ (Auflösungston $\bar{\bar{h}}$ im folgenden Takt), nach Capellen den Doppelklang *E* + *F*, in Takt 20 *G* $\overset{9\flat}{V}$ oder Doppelklang *G* + *D* 9♭. In Takt 22 findet sich eine neapolitanische Sext (*f a c* in E dur II resp. e moll II).

Nr. 4: *Halling*. In diesem eigenartig, aus kurzatmigen Motiven zusammengesetzten norwegischen Tanz im ²/₄-Takt bilden die Vorschläge, die scharf sich reibenden Vorhalte die Sonderheit des Stückes. Man beachte das echt nordische Hauptmotiv, das unzähligemal bei Grieg vorkommt, $\overset{8}{g}\ \overset{7}{fis}\ \overset{5}{d}$!

Nr. 5: *Der Springtanz* (³/₄), ein frisches, volkstümliches Gebilde, stellt der rechten, figurierenden Hand schwierige Aufgaben. Er besteht gleichfalls aus Transpositionen eines kurzen Hauptgedankens.

In Takt 3 und 7 findet sich die sogen. Fuxsche Wechselnote $\bar{h}$ bezw. $\bar{\bar{d}}$.



Der Nonenklang in Takt 12 ist nach Capellen ein Doppelklang *D* + *C*. Die Handharmonika-Nonenklänge sind, wie früher bemerkt, ein Zeichen volkstümlicher Herkunft oder Richtung eines Stückes. Reizend ist in diesem Springtanz der allmählich immer leiser werdende und einstimmig auf der Quinte erlöschende Ausklang.

Nr. 6: *Elegie* in a moll. Hier tritt die bei Grieg stark entwickelte Chromatik schon deutlich hervor und führt zu harten Durchgangs- oder Vorhaltsklängen, vor allem in den Takten 14—20. In Takt 4 haben wir eine Trugfortschreitung a moll IV (statt I) und darauf den C dur-Klang an Stelle des *a* I oder *a* III.

Nr. 7: *Walzer*, ein hübsches Seitenstück zu dem in op. 12 enthaltenen Albumblatt. Er bietet nur in Takt 13 Anlaß zu der Bemerkung, daß dieser Takt trotz dem im ersten Ton enthaltenen $^{6}_{4}$-Akkord der ersten Stufe in e moll doch eine kleine Ausweichung nach a moll enthält; auch das *h* im Baß des Taktes 14 ist Orgelpunkt unter einem IV in e moll und nicht etwa Grundton eines $^{6}_{4}$-Akkords.

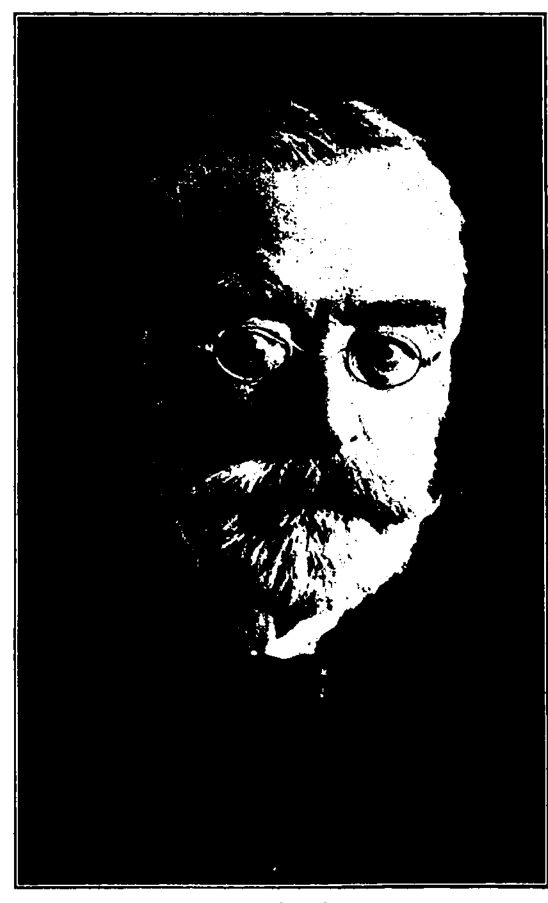
Nr. 8: *Kanon* gehört zu den interessantesten Eingebungen Griegs. Er ist weit entfernt von der Trockenheit der älteren so benamsten Stücke und nur zweistimmig mit (harmonischer) Begleitung. Er will nicht als Kanon gewertet werden, sondern als melodisch und harmonisch ausdruckskräftiges Charakterstück. Mit dem ersten düsteren Teil kontrastiert der zweite, sieghaft-helle Abschnitt ziemlich stark. In Takt 11 haben wir den Nonenakkord in b moll; den entsprechenden Klang im fünfzehnten Takt kann man als es moll $\overset{9}{V}$ oder auch als $\overset{7}{VII}$ ansehen. In Takt 13 und 17 entsteht durch das Zusammentreffen des erhöhten und erniedrigten Leittons *as* und *a* resp. *des* und *d* eine scharf sich reibende Dissonanz. In Takt 34 (zweiter Takt des Durteils più mosso) haben wir nach Capellen $\underbrace{(Es)\ g}\ \underbrace{B\ d\ f}$, wir können das $\bar{g}$ aber auch als die Rameausche Sixte ajoutée oder als Durchgangston betrachten, ebenso in der Parallelstelle Takt 43 $\underbrace{(F)\ a}\ \underbrace{c\ es\ g}$. Als Septakkorde lassen sich die Klänge nicht bestimmen, da sie sonst aufgelöst und anders weitergeführt werden müßten. Auch in Takt 51 nimmt Capellen nicht den f moll $\overset{7}{II}$ oder F dur $\overset{7}{II}$ 5♭, sondern den Doppelklang $\underbrace{(C\ e)\ g}\ \underbrace{B\ des\ f}$ an. In Takt 63 haben wir entweder B dur $\overset{7}{IV}$ oder einen Vorhalt zum folgenden $\overset{7}{II}$ oder nach Capellen den Doppelklang *Es* + *B*.





Musik-Briefe

Altenburg. „Pfingsten, das liebliche Fest, ist gekommen", aber die Pforten unseres Hoftheaters sind noch nicht geschlossen worden. Zum ersten Male seit seinem Bestehen soll ein „Durchhalten" im Sommer versucht werden, so daß nur der August spielfrei bleiben wird. Die Intendanz *Berg-Ehlert* will sich der Jahreszeit entsprechend auf leichtere Ware beschränken. Das kann man sich schon gefallen lassen, weil auch die verfügbaren Opernkräfte mit herangezogen werden. So konnten wir unseren anerkannt tüchtigen Heldentenor *Moscow* am 1. Pfingsttage als „Don Cesar" bewundern. Leider steht der gesamte Opernverband für diesen Zweck nicht mehr zur Verfügung, weil der Entschluß der Leitung zu spät kam, um bereits eingegangene Sommerverpflichtungen noch lösen



Gottfried Linder.
(Text siehe Seite 344.)

zu können. Man muß sich darum für diesmal mit Ersatzkräften, auch im Orchester, behelfen. Sollte sich aber die Neueinrichtung bewähren, so würde sich die Heranziehung immer besserer, ständiger Mitglieder wohl ermöglichen lassen. Mit Beginn der Sommerspielzeit hat der neue musikalische Leiter, *Eugen Szenkár* aus Budapest, seine Wirksamkeit aufgenommen. Möchten nun auch die beschwingte Auffassung und die sorgfältige Vorbereitung, die er bisher Werken Bizets und Rossinis angedeihen ließ, sich an Meisterwerken deutscher Kunst bewähren! Seines Vorgängers, Hofkapellmeister *Rudolf Groß*, großes Verdienst war es ja gerade, unter der Intendanz des Hofrats *Stury*, die ihm ausgiebige Betätigungsfreiheit gewährte, dem deutschen Schaffen die ihm gebührende Stellung zu bereiten. Dankbar erinnern wir uns auch der strichlosen Wagner-Aufführungen (sämtliche Werke) und des „Ring"-Zyklus, der damals sein Gegenstück in einer drei Abende füllenden „Faust"-Wiedergabe fand, zu der Groß auf Veranlassung unseres kunstbegeisterten Herzogs eine hübsche Musik geschrieben hatte. Zu beachten bleibt dabei, daß solche künstlerische Arbeit mit eigenen Kräften geleistet wurde, unter denen der hochintelligente Tenor *Paul Papsdorf* besonders hervorragte. Solch Schaffen gedeiht freilich nur in der Freiheit und die war unserem Groß in den Kriegsjahren in verschiedener Hinsicht genommen worden. Er wird sich vorläufig militärischen Aufgaben widmen; für später aber hat ihm der Herzog durch Verleihung des Titels „Hofrat" die Wege geebnet. — Der künstlerische Gewinn des abgelaufenen Theaterwinters war nicht gerade groß. An Neuheiten erschienen neben Hummels „Gefilde der Seligen" nur noch Brandts-Buys Opernburleske „Die Schneider von Schönau" und Schillings' vielumstrittene „Mona Lisa". Auch nach den Berichten aus anderen Orten läßt sich sagen, daß der auf das Sensationsbedürfnis der Menge berechnete Stoff ein Mißgriff war. Im übrigen bleibe ich der Meinung, daß unsere Bühnen durchweg noch stärker als bisher unsere deutsche Eigenart gegenüber der oft so veräußerlichten, innerlich unwahren ausländischen Kunst betonen müßten. In unserem Hoftheater standen die in diesem Kriege herausgekommenen ausländischen Opern den deutschen fast gleich, während noch manche deutsche Tonsetzer wie Marschner, R. Strauß u. a. fehlten. Als Höhepunkt der Opernspielzeit muß die Aufführung der „Meistersinger" mit auswärtigen Gästen nach Bayreuther Muster bezeichnet werden, wobei die Kammersänger *Feinhals* und *Geis* aus München als „Sachs" und „Beckmesser", *Henke* (Berlin) als „David" sich besonders hervortaten. Das Hoftheater Stuttgart entsandte dazu Frau *Iracema-Brügelmann* sowie die Herren *Fritz* und *Ritter*, die die Wohltätigkeitsveranstaltung zum Besten unseres tapferen Regiments zu einem Ehrenabend der Hofbühne gestalten halfen. — Das Konzertleben beschränkte sich aus Mangel an geeigneten Sälen auf die vier Stammkonzerte der Hofkapelle und auf kammermusikalische Veranstaltungen im Schulsaale des Mädchenlyzeums „Karolinum". Dort ließ sich Frl. *Amelie Klose* (Karlsruhe) mit Schumanns a moll-Konzert und Prof. *Berber-Credner* aus München mit dem Beethovenschen Violinkonzert hören. Bei den intimeren Kammermusikabenden vertiefte der greise Prof. *Roth* (Dresden) seinen Eindruck als Liszt-Spieler, während der Pianist *Georg Gundlach* aus Berlin, den uns der Krieg hergeweht hat, sein bedeutendes Können an den verschiedensten Aufgaben bewährte. Als tüchtiger Geiger wird unser Konzertmeister *Kobien* geschätzt, der mit Prof. *P. Klengel* das Doppelkonzert für Violine und Cello von Brahms so ausgezeichnet vortrug, daß der Meister ihn zu verschiedenen Kunstreisen verpflichtete. Neben unserem geschätzten Begleiter *Karl Hahn* seien von Kindern unserer Stadt als ungewöhnlich begabte, zukunftsfrohe Sängerinnen hier *Elisa Stunzner*, seit Jahren an der Dresdener Hofoper, und *Lotte Knopf*, jetzt in Berlin, genannt, die sich mit steigendem Erfolg auch in weiteren Kreisen durchsetzen werden, da sie es ernst mit der Kunst nehmen. *Karl Gabler.*

*

Braunschweig. Das Hoftheater erfreute sich bis zum Schluß der Spielzeit, am 1. Juli, regsten Besuches, bot allerdings auch bis zuletzt viel Schönes und Gutes. Ein Abend, eine Huldigung unseres Herzogspaars, dessen Vorfahren als Schützer und Schöpfer auf dem Gebiete der Kunst gefeiert wurden, trat aber ganz besonders leuchtend aus dem Rahmen. Von der jüngeren braunschweigischen Linie lernte man Sophie Elisabeth (Lieder), August Wilhelm (Menuett und Bourrée) und Christine Louise (Tänze), von der älteren hannoverschen den Großvater des Herzogs Georg V. (Parademarsch, Lieder mit Klavier und obligatem Cello), von den Vorfahren der Herzogin Friedrich den Großen als Dichter (Ode) und Musiker (Ulanenmarsch, Flötenkonzert), endlich den Prinzen Louis Ferdinand (Klavierquintett op. 1) kennen. Die Rokoko-, Barock-, Empire- und Biedermeierzeit wurden von *J. Gebhardt* in glänzenden Bühnenbildern (das Gartentheater von Herrenhausen, der Musiksaal in Sanssouci, die Villa der Königin Marie in Gmunden) dargestellt, außerdem alle Einzelheiten kostüm- und stilgerecht lebensvoll und harmonisch einheitlich durchgeführt. Die Firma *Grotrian* (Steinweg Nachfolger) lieferte die entsprechenden Instrumente: Spinett, Clavicembalo und Flügel. Die Aeußerlichkeiten erleichterten die Vertiefung in die Zeitverhältnisse, das Verständnis der Werke, die lebendig-gegenwärtig erschienen. Geschmackvolle Tänze und Deklamationen z. B. Goethes „Herzog Leopold von Braunschweig", der bei der Rettung Ueberschwemmter in Frankfurt a. d. O. seinen Tod fand, „An die Königin Louise" von H. v. Kleist u. a. verbanden die Musikstücke. Das Herzogspaar, freudig überrascht, beteiligte sich lebhaft an dem lauten Beifall des ausverkauften Hauses. Den Schluß bildete „Der Schauspieldirektor", also auch ein Stück Musik am Habsburger Kaiserhofe, da Mozart das Werk bekanntlich zu einem großen Gartenfeste am 7. Februar 1786 in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn schrieb. — *Jul. Bittner* errang einen großen, unbestrittenen Erfolg, „Das höllisch Gold" wird sich jedenfalls länger im Spielplan halten, denn Text und Musik zeichnen sich von andern Neuheiten vorteilhaft aus. Ersterer erinnert mit seinem Teufel, Rosenwunder, grobkörnigem Humor, reichen Sprachschatz, den unpolierten, schmiegsamen, von Knittelversen häufig unterbrochenen, altertümelnden Reimpaaren an H. Sachsens Fastnachtspiele, im Grundgedanken und manchen Einzelheiten an Ferd. Raimunds „Alpenkönig und Menschenfeind", die Ueberschrift, ort- und zeitlose Handlung — „irgendwo und irgendeinmal" — wieder an die Nürnberger Schusterwerkstatt, nämlich an das bekannte Nirgendheim, drei Meilen hinter Weihnachten.

Der fehlende melodische Schwung der Verse, die mit innerer Logik verbundene romantische Freiheit bestimmten die neuzeitliche Tonsprache mit kontrapunktischem Einschlag. Das Werk wurde schon besprochen, die Herren Generalmusikdirektor *Karl Pohlig* und *Benno Noeldechen* vermittelten, von *Charl. Schwennen-Linde, Gertr. Stretten*, den Herren *A. Jellouschegg, M. Grahl* und *H. Tänzler* wirksam unterstützt, eine vorbildliche Wiedergabe. — Auf gleicher Höhe stand die sich anschließende „Tanzsymphonie" von *Rud. Hartung*, der sich, wie J. Bittner, der Justiz ab- und der Musik zuwandte. Die neue Suite wirkt auch im Konzert, der starkbetonte Rhythmus und altdeutsche Charakter einzelner Nummern weist aber auf den choreographischen Zweck, auf die Hebung und Veredlung der Tanzkunst hin. Die sechs Bilder: „Walzerreigen", „Pans Flöte", „Opferung", „Lebende Silhouetten", „Schäferstündchen" und „Wilder Wein" ersetzen die frühere Plattheit, Unnatur und Gleichmäßigkeit durch Leben, Geist, Poesie und leichtverständliche Symbolik. Herr Opernspielleiter Benno Noeldechen entwickelte außergewöhnlichen Reichtum an Farben, Linien, Formen, Beweglichkeit und Ursprünglichkeit; die gemeinschaftliche Arbeit erreichte, was J. Duncan, L. Saharet, R. Sacchetto u. a. vergebens erstreben. Diesen fehlt die rechte musikalische Unterlage, also die nötige Uebereinstimmung zwischen der Gebärdensprache und Begleitung, hier sind beide Faktoren nicht bloß rhythmisch, also äußerlich, sondern inhaltlich verschmolzen. Der Komponist leitete die Uraufführung mit fortreißendem Schwung. Jeder Theater-Direktor, der über die nötigen Mittel verfügt und die Bestrebungen zur Hebung von Terpsichorens Kunst teilt, wird sich das Werk jedenfalls ansehen und zu seinem, wie dem allgemeinen Vorteil erwerben. — Die neue Spielzeit beginnt am 2. September, sie verspricht „Der Musikant" von J. Bittner, „Hans Heiling" von Marschner und „Ariadne auf Naxos" in der Neubearbeitung von R. Strauß. Ausgeschieden sind die Soubrette *Hedwig Erl* und der lyrische Tenor *Martin Koegel*, der dem Vaterlande an der Westfront als Feldgrauer dient. *Ernst Stier.*

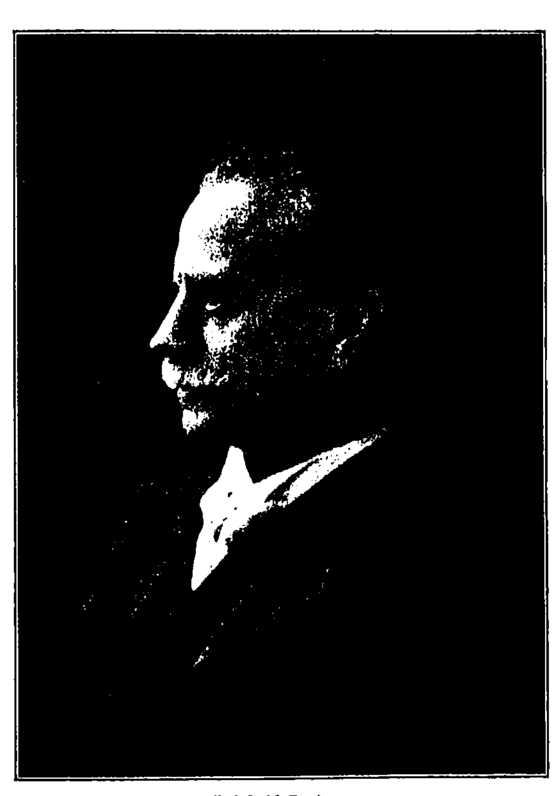
*

Breslau. Noch in keiner Opernspielzeit sind uns so viele Neuheiten beschert worden wie in dieser. Den „Toten Augen" und den Einaktern von Korngold folgten die „Schneider von Schönau", und schon wenige Wochen später erschien, mit dem hübsch duftenden Schmucke von „Klein Idas Blumen", Klenaus „Sulamith", die schon am zweiten Abend ihren Lebensabend verdientermaßen erreichte. An Kaisers Geburtstag feierte „Ariadne auf Naxos" ihre Wiedergeburt. Auch jetzt krankt das Werk an einem launenhaften Stilgemisch infolge des schwachen Textbuches. „Das höllisch Gold" aus Bittners Werkstatt erwies sich als echt, wenn auch einige Stücke davon



J. Lauterbach.
(Text siehe Seite 344.)

minderkarätig sind; und das letzte Glied der langen Reihe von Neuheiten war die Uraufführung von Rozyckis „Eros und Psyche". Die Freude über die löbliche Verwirklichung des Wagnerschen Gebotes „Kinder, macht Neues!" wird aber einigermaßen dadurch eingeschränkt, daß diese Parforcejagd auf Neuheiten nicht bloß Edelwild zur Strecke brachte und überdies ältere und ebenso wichtige Verpflichtungen zu kurz kommen ließ. Einseitig darf eben der Spielplan nicht sein und niemals zu einem Abspielplan werden. Das ist er aber, wenn man dieselben Opern alljährlich wiederkehren und uns



Reinhold Becker.
(Text siehe Seite 344.)

z. B. immer wieder ins „Tiefland" hinabsteigen läßt, nachdem uns schon aus den immer noch nicht toten Augen die musikdramatische Impotenz d'Alberts deutlich genug angestarrt hat. An die Stelle der in den letzten Jahren regelmäßig hervorgeholten Werke müßten seltene und länger vermißte treten. Nur zwei Posten des alten Schuldkontos hat unsere Oper beglichen: sie hat die „Verkaufte Braut" endlich bar bezahlt und auch „Carmen" mit eigenen Mitteln eingelöst. In der Sommerspielzeit haben sich noch beifällig begrüßt „Boccaccio" und „Giroflé-Girofla" eingefunden. Was die Opernbühne sonst noch Bemerkenswertes bot, ist schnell erledigt. Ein Gastspiel von *Joseph Schwarz*, der als „Holländer", also in einer ihm stil- und wesensfremden Rolle, auftrat, brachte einige Enttäuschungen, und noch mehr enttäuschte den unbefangenen Hörer der schwedische Sänger *Forsell* in der selben Rolle und als Gatte der jetzt übrigens schon nicht mehr zugkräftigen „Mona Lisa". *Slezak* in Prunk- und Paraderollen und die *Forti* im Brünnhildentrio boten hier bekannte, längst gewürdigte Eindrücke. Die Bulgarin *Todoroff* hat eine prachtvolle Oratorienstimme, ist aber keine starke Dramatikerin. Sie sang den Troubadour bulgarisch an, und doch schien Manrico ihre Sprache zu verstehen; denn er erwiderte ihr einmal sehr „verständnisvoll": „O, Himmel, was hör' ich!" Ein „sensationelles" und wie immer in solchen Fällen künstlerisch zum Teil mißglücktes Unternehmen war vor den Ostertagen eine „Gastspielwoche", in der wir Carmen, Fidelio, Figaro und Tristan unter Mitwirkung berühmter, aber unseren eigenen Kräften teilweise unterlegener Gäste aus Berlin, Wien, München und Hamburg bei Hofopernpreisen zu hören bekamen. Die Geschlossenheit des Stiles der Mozartschen Oper litt darunter, daß drei oder vier verschiedene Textausgaben und ebensoviele musikalische Auffassungen von gegensätzlicher Art ein seltsames Stilgemisch ergaben. Ein Mitglied dieser Opernfremdenlegion, *Michael Bohnen*, sagte sich dann noch zweimal zu Sondergastspielen an; aber sie fanden nicht statt, weil Herr Bohnen jedesmal „erkrankte". Seine letzte Krankheit hinderte ihn jedoch nicht, an d e m s e l b e n Abend in Berlin die Würde und Bürde des Oberpriesters Ramphis auf sich zu nehmen. Auch sonst ist das Kapitel „Personalia" ein unerquicklicher Abschnitt in der Chronik unserer von dem städtischen Intendanten *Runge* geleiteten Opernbühne. Ihr zweiter Spielleiter Dr. *Hörth* ist nach Stuttgart berufen worden; die meisten der anderen Mitglieder bleiben auch noch in der nächsten Spielzeit Angehörige des hiesigen Stadttheaters. In dessen Betrieb und Gestaltung des Spielplans hat natürlich auch der Krieg manchen Schatten geworfen, und es verdient Anerkennung, daß trotzdem in der Breslauer Oper noch viel

Platz für Lichtstellen und — erfreulicherweise oft sehr wenig Platz im Zuschauerraum gewesen ist. — Auch der Konzertbetrieb hat bei uns keine Minderung seines üblichen großen Umfanges erfahren und ist in der Hauptstadt der Kohlenprovinz Schlesien nicht einmal durch die Unbilden der starken Kälte gestört worden. Wie unsere Oper, so hat auch der *Orchesterverein* mit der Singakademie eine lange Reihe von Neuheiten aufgeführt und die Freude über diesen Unternehmungsgeist dadurch getrübt, daß überfällige Verpflichtungen gegen bekanntere und wichtigere moderne Komponisten noch immer unerfüllt sind. Die zwölfgliederige Reihe der Mittwochsorchesterkonzerte leitete eine musikalische Gedächtnisfeier für *Albert Neißer* ein, den im letzten Sommer aus seinem kunstreichen Leben geschiedenen Vorsitzenden des Orchestervereins. Auf dem dritten Programm waren drei Werke — ein Tripelkonzert von Bach, Regers Variationenwerk Nr. 132 und desselben Komponisten nicht eben hoffnungsvolle Hymne „An die Hoffnung" — von der bei uns früher viel zu seltenen Mitteilung „Zum ersten Male" begleitet. Denselben Vermerk hatten an den folgenden Abenden die gehalt- und gestaltreiche IV. Symphonie in C dur von Baußnern, in der schon durch die Eingliederung des Klaviers in den orchestralen Tonkörper reizvolle Klangwirkungen erreicht werden, die in exotischen Farben schillernden „Chinesischen Gesänge" von Braunfels, die stimmungssatte symphonische Dichtung „Anhelli" von Rozycki, Hasses Variationen über „Prinz Eugen" und Regers tonbildkräftiges, phantasievolles Requiem. Seine neue Symphonie leitete *Baußnern* als Gastdirigent, während wir Herrn Prof. Dr. *Dohrn* die Vermittelung der anderen Neuheiten verdanken und die Erneuerung wertvoller Altertümer, nämlich zweier Kantaten von J. S. Bach und der von dem hiesigen Musikhistoriker Prof. *Max Schneider* den modernen Bedürfnissen gut angepaßten großartigen Kantate „Zion spricht" von *Heinrich Schütz*. Auf diese bei uns uraufgeführte Schöpfung des stärksten Vorläufers J. S. Bachs in Deutschland seien alle Chorleiter mit Nachdruck hingewiesen. Das in der Schneiderschen Fassung überall großer Wirkung sichere Werk hörte man zum Lohne für den starken Beifall zweimal an demselben Abend. Dieser seltsame Lohn erschien manchem entbehrlich, aber im letzten Konzerte verdiente die Wiederholung der Regerschen „Mozart-Variationen", die vor Weihnachten zur ersten Aufführung gelangt waren, uneingeschränkte Zustimmung; denn die zweite Wiedergabe erreichte einen noch höheren Grad der Verfeinerung, verstärkte dadurch noch den hohen Wert dieses Opus 132 und war als Ergebnis „vielfachen Wunsches" der Hörer ein erfreuliches Zeichen der fortgeschrittenen Erziehung zur modernen Musik. — Sehr unerfreulich ist dagegen die Bilanz der „Volkstümlichen Montagskonzerte". Die Solistinnen hat man fast durchweg mitten aus Anfangsgründen aufs Konzertpodium heraufgezogen, und ebenso scharf wie gegen diese Mißgriffe ist die Mehrzahl der hiesigen Kritiker, also nicht mehr der Schreiber dieser Zeilen allein, gegen die reiz- und planlosen Programme losgezogen. Nachdem Prof. Dr. Dohrn schon zweimal Symphonien von Schumann aufgeführt und sogar einen ganzen Schumann-Abend veranstaltet hatte, wurde darauf hingewiesen, daß in einer Konzertreihe von nur acht Gliedern eine Lähmung dieser Glieder eintreten müßte, wenn nicht für Bewegungsfreiheit, Stoffwechsel und Ergänzung durch Nachwuchs gesorgt würde. Daraufhin setzte der Orchesterverein auf das letzte dieser armseligen Programme noch eine Symphonie von Schumann und nahm sich in einem Benefizkonzert abermals des Symphonikers Schumann an. Ich überlasse es getrost den Lesern, zu unterscheiden, ob diese Kunstpolitik klug ist oder nicht. Eins ihrer Opfer ist *Weingartner*, von dessen Werken der Orchesterverein noch keins aufgeführt hat. Wäre Weingartner nicht selbst zur Leitung eines sehr groß wirkenden Symphonieabends hierhergekommen, so hätten wir auch sein stimmungs- und gedankenvolles Violinkonzert nie kennen gelernt. Was in früheren Jahren zum Schaden der Breslauer Musikkultur an kleinlichen Widerständen abgeprallt ist, das scheint sich seit der vorigen Spielzeit auch bei uns endlich zu befestigen: wir bekommen bedeutende auswärtige Dirigenten gelegentlich hierher. *Nikisch*, der mit seinen Philharmonikern die heurige Spielzeit wundervoll eingeläutet hat, war ein später Ankömmling nach den vorjährigen Besuchen von Wendel, Strauß und Weingartner. Die beiden zuletzt genannten Stabführer ließen sich diesmal als Klavierbegleiter hören: Weingartner als Weggenosse seiner Gattin und Strauß als poesiereichster Nachschöpfer eigener Lieder, deren sich eine hiesige Sopranistin annahm. — Die *Kammermusik* wird bei uns nicht nach ihrem die Nachbargebiete überragenden Werte behandelt. Das Wittenberg-Quartett des Orchestervereins, dem leider keine Konkurrenz nachhilft, begnügt sich mit einem halben Dutzend solcher Konzerte, vielleicht auch deshalb, weil der Primgeiger in Berlin wohnt. Daraus erklärt sich wohl auch der Mangel an einem den modernen Musikgroßstädter mit neuen und seltenen alten Werken fesselnden Spielplan. Nur Regers Klavierquartett op. 133 und Rozyckis gleichfalls bedeutendes Klavierquintett in ebenbürtiger Wiedergabe glichen die immer noch zu große Verlustliste ein wenig aus. Ein als populärer Kammermusikabend bezeichnetes Sonderkonzert brachte das „Deutsche Volksliederspiel" von H. Zilcher und zwei von Mitgliedern der Breslauer Oper gebildete Quartette waren die örtlichen Vermittler zwischen Bühne und Konzertsaal. Daß diese Verbindung verschiedener Kunststätten zuweilen mangelhaft ist, bewies unter anderen *Jadlowker*. Alle die übrigen Einzelsänger im Konzertsaal können hier ebensowenig namentlich erwähnt werden wie die vielen Einzelspieler an Klavier, Geige Violoncello und Orgel. Unter den Pianisten verdient *Joseph Pembaur* als ein hier neuer Meisterspieler besonders genannt zu werden. Die Vorträge der Geiger waren meist sehr einseitig. Wer immer noch und immer wieder mit Bachs Ciaconna und allbekannten Violinkonzerten (mit Klavierbegleitung!) sein „Pensum erledigt", der macht sich und den gewöhnlich mitspazierenden Hörern das Kunstleben wahrlich gar zu leicht! *Dr. Paul Riesenfeld.*

*

Dortmund. Der dritte Kriegswinter brachte uns mehrere Opern-Neuaufführungen: Silvana, in der Neubearbeitung unter Benutzung Weberscher Kompositionen von Ferd. Langer, erlebte mehrere Aufführungen, allerdings mit geteiltem Erfolge. Schöne Melodien sind die Signatur. Rich. Strauß' Ariadne auf Naxos wurde in ihrer neuen Fassung an unserer Bühne zum ersten Male in Deutschland gegeben. Wegen Einberufungen konnte das interessante Werk nur dreimal aufgeführt werden. Das Dreimäderlhaus hatte einen Bombenerfolg: achtzehnmal konnte die Leitung schon vorher ankünden „Sämtliche Eintrittskarten vergriffen". Ein Rätsel — und doch wieder keins. Armer Schubert — glücklicher Verlag! Sehr beifällig wurden auch Korngolds Jugendwerke: Violanta und Ring des Polykrates aufgenommen, und zwar von demselben Publikum; wiederum ein psychologisches Rätsel. Den „Toten Augen" von d'Albert kann ich keine dauernde Zukunft zusprechen, sie fanden bei wirkungssicherer Darstellung eine freundliche Aufnahme, was bei der sinnlichen Melodik und der glänzenden Instrumentierung begreiflich erscheint. „Tiefland" erreicht das Werk bei weitem nicht. Die „Schneider von Schönau" waren fertig einstudiert, gingen aber wegen Mangel an „Leinwand" nicht mehr über die Bretter. Im übrigen bewegte sich der Spielplan in Friedensbahnen. Deutsche Autoren wurden bevorzugt, besonders Wagner. Als Gäste durften wir begrüßen die Königl. Sängerin *Lilli Hafgren-Waag* als Gräfin im Figaro und als Sieglinde, und Kammersänger *H. Knote* als Tristan und Tannhäuser. Bei der Sängerin überwog die geniale Darstellung, letzterer imponierte durch Stimme und Darstellung. — Die an jedem Freitag stattfindenden Symphoniekonzerte des Philharmonischen Orchesters unter *Hüttners* Leitung standen bezüglich des Programms und der Ausführung nicht ganz auf gewohnter Höhe. 's ist eben Krieg! Das entschuldigt heute alles, obwohl vieles nichts damit zu tun hat. Daß nicht vollwertige Kräfte mehr proben müssen, ist eine Tatsache, mit der die Musiker nicht gern rechnen. Erstmalig aufgeführt wurden *P. Graeners* Musik am Abend und *Straeßers* Frühlingsbilder, die beide bei etwas matter Darstellung ziemlich kühl aufgenommen wurden, obwohl viel gediegene Arbeit und gute Empfindung und Erfindung (bes. Graener) darin steckt. Von dem einheimischen jugendlichen Pianisten *Bunk* erlebte eine Scherzo-Tarantella (d moll) für Klavier und Orchester ihre Uraufführung. Das harmlose Werk in der üblichen Scherzoform und im $^4/_4$-Takt (!) verarbeitet ein kurzes charakteristisches Motiv geschickt, im übrigen verfolgt uns darin nach Instrumentation und Harmonik Bizets Carmen-Musik. Der Kölner *O. Neitzel* dirigierte außer Tschaikowskys Klavierkonzert seine eigene „Fantasie über den Hohenfriedberger Marsch" und bewährte sich gleich vorteilhaft als Komponist und musikalischer Führung. Die Fantasie wird bei vaterländischen Festen ihre Wirkung nicht verfehlen. Auch Schuberts selten gespielte Symphonie Nr. 5, B dur, wurde gespielt, lebende Tonsetzer, überhaupt neuere Musik, sehr vernachlässigt. Ein Reger-Abend galt dem Andenken des verstorbenen Meisters. Am 16., 17. und 18. Juni wurden zugunsten der U-Boot-Spende vier Beethoven-Konzerte veranstaltet mit hervorragenden Solisten: Frau *Frieda Kwast-Hodapp* und Professor *G. Havemann* (Dresden): III., V. und VII. Symphonie, Tripelkonzert, c moll und G dur-Klavierkonzert, Violinkonzert, Leonoren-Ouvertüre II und III, Egmont- und Koriolan-Ouvertüre. Das Orchester war fast um die Hälfte verstärkt. So sehr Beethoven und seine unsterblichen Werke sich für solche Veranstaltungen eignen, so sehr hätte mancher, darunter auch ich, moderne Meister bevorzugt. — Die Chorkonzerte standen an Zahl und Güte denjenigen der Vorjahre nicht nach. Neues wurde nicht geboten. Weit über dem Durchschnitt stand das Karfreitagskonzert der Musikalischen Gesellschaft (Dir.: Königl. Musikdirektor *C. Holtschneider*), in dem a cappella-Chöre alter Meister in ideal-schöner Form zu Gehör gebracht wurden. — Die zahlreichen Solistenkonzerte haben nur mehr lokale Bedeutung. In einem Wohltätigkeits-

konzert wirkte der geniale, noch jugendliche Geiger *Adolf Busch* mit, der neben Havemann mit zu den besten Geigern der Gegenwart zu zählen ist. In einem Konzert des Musikvereins bescherte uns hohe, reine Genüsse das *Leipziger Gewandhaus-Quartett* mit Mozart, Brahms und Beethoven. *D.*

*

Leipzig. Hofkapellmeister Richard Hagel, der Leipziger Sopranistin Lotte Mäder und dem Leipziger Männerchor (Gustav Wohlgemuth) gebührt das Verdienst, vor Jahren zuerst mit einer schlichten Eichendorff-Suite für Orchester, mit Liedern und Männerchören auf den etwa dreißigjährigen Komponisten *Georg Kissig* aufmerksam gemacht zu haben. Ein Kompositionskonzert zum Besten der Pensionskasse des Königl. Konservatoriums der Musik erweiterte den Kreis seiner bisher bekanntgewordenen Werke um Klavier- und Kammermusik und spannte das Ganze durch die Mitwirkung eines Prof. *Julius Klengel* (Cello) und Kammersänger *Alfred Kase* (Bariton), denen *Else Schulz-Dornburg* (Sopran), *Martha Beyerlein* (Klavier) und Konzertmeister *Hugo Hamann* (Violine) sich anschlossen, in einen überaus dekorativen Rahmen. Der Komponist der Eichendorff-Suite, der zartarchaisierenden Weihnachtsmusik der „Heiligen drei Könige" begann verheißend als echtes, sinniges und sichtlich durch alte Chormusik gebildetes lyrisches Talent. Dieses Konzert aber zeigte ihn mit Ausnahme der lieblichen klangschönen Idylle des langsamen Satzes im Klaviertrio (h moll) leider auf der abschüssigen Bahn einer, seiner alles Pathetischen und Dionysischen baren und zur unkonzentrierten Breite neigenden Natur ganz unorganisch und äußerlich aufgezwungenen Moderne, die musikalisch zwischen impressionistisch gearteter Stimmungspoesie („Landschaftsbilder" für Klavier) und veräußerlichtem Rich. Straußschem dionysischem (Lieder für Sopran und Bariton) oder Sindingschem robustem Pathos (Klaviertrio) stilistisch haltlos und literarisch ohne tiefere Kultur hin- und herschwankt. — Als vielverheißende, frische und echt musikalische klavieristisch-gesangliche Doppelbegabung — wir glauben die erstere, in Prof. Robert Teichmüllers Meisterschule Gebildete höher stellen zu dürfen — erwies sich eine junge Künstlerin, *Margarethe Eix* (Wernigerode) im Richard-Wagner-Frauenverband, deren klavieristisches Programm verdienstvoll der Moderne seinen Zoll bot (Mac Dowell Hexentanz, Walter Niemann Präludium aus der Suite nach Hebbel, Impromptu op. 31). — In das Dunkel des Leipziger Konzertlebens traf ein erster Lichtstrahl: die auch in den Kriegsjahren durch ihre Kunstreisen in Deutschland und zu unseren Verbündeten bis nach Bulgarien hinunter als eine Art „Kleine Meininger" rühmlichst bekanntgewordene und von dem frischen und allem guten Neuen süddeutsch-impulsiv zugetanen Hofkapellmeister *Heinrich Laber* geführte *Geraer Fürst. Hofkapelle* wird im nächsten Winter eine Serie von — vorläufig acht — Symphoniekonzerten in der Leipziger Albert-Halle veranstalten. Sie tritt damit als volkstümlichere und fortschrittlichere Ergänzung der Gewandhauskonzerte und als Provisorium bis zur Gründung eines im Interesse des Leipziger Musiklebens unumgänglich notwendigen ortsansässigen Symphonieorchesters von Rang an die Stelle der beiden, durch den Krieg der Auflösung verfallenen früheren Leipziger Konzertinstitute neben das Gewandhaus, die Philharmonischen Konzerte des Winderstein-Orchesters (Hans Winderstein) und die Konzerte der „Musikalischen Gesellschaft" (Dr. Georg Göhler). Dieses Provisorium wird um so willkommener sein, je rascher es zu einer ständigen Einrichtung in vermehrtem Umfange der Konzertzahl führt, und je mehr sich die Geraer Konzerte in der geistigen Idee der Programme auch in der Auswahl des versprochenen Modernen (neue Orchesterwerke von Straesser, Reger, Weingartner, Boehe, Haas, Niemann u. a.) die Musikalische Akademie der bereits damals von mitteldeutschen Hofkapellen bestrittenen Göhlerschen Konzerte, der geistig interessantesten und zielbewußtesten, die Leipzig in Nachfolge von Hermann Kretzschmars Akademischen Orchesterkonzerten der neunziger Jahre je gehabt hat, zum Muster und Vorbild nehmen. — Die *Leipziger Erstaufführung* von Richard Strauß' „Ariadne auf Naxos" (in der neuen Bearbeitung) machte unserer Oper, dem augenblicklich weitaus interessantesten und geistigsten Teile des Leipziger Musiklebens, die größte Ehre. Die Aufführung mit den Damen *Bartsch* (Ariadne), *Hansen-Schultheß* (Zerbinetta), *Sanden* (Komponist), Herrn *Jäger* (Bacchus) in den Hauptrollen und dem vortrefflichen Terzett der Damen *Schulz-Dornburg, Stadtegger, Borchers* unter Prof. *Otto Lohses* überlegener musikalischer und Oberspielleiter Dr. *Ernst Lerts*, in der langsam wechselnden Beleuchtung der in Poussins Stil vereinfachten „wüsten Insel" auf der kleinen Bühne in der Bühne fein abgestimmter szenischer Leitung war eine ganz ausgezeichnete. — Als Beleg für den seit alters hochentwickelten und ganz bestimmten Leipziger Operngeschmack verdient zum Schluß die Tatsache angemerkt zu werden, daß so seltene Kostbarkeiten wie das vor Jahren neueinstudierte „Orfeo" Glucks und „Titus" Mozarts in würdigster Wiedergabe noch immer ein dankbares, gutgefülltes Haus finden.

Dr. *Walter Niemann.*

München. Die mit einer schier beispiellosen, den geistigen Tendenzen des Objektes geradezu hohnsprechenden Reklame in Szene gesetzte Pfitzner-Woche (über die in diesen Spalten bereits berichtet wurde) ist vorüber, die Zeitschrift „März", die sich mit rührender Hartnäckigkeit das Amt des Oberzensors über die Münchener Musikkritik anzumaßen versucht, vielleicht um durch ein gelegentliches Sensatiönchen den Abonnentenstand zu heben, hat sich aus der Fülle ihrer Großmut sogar bewogen gefühlt, besagter Kritik im Falle Pfitzner das Prädikat „gut" auszustellen; mit den Hundstagen ist zugleich die musikalische Fastenzeit angebrochen: also kann der Chronist mit einigem Behagen die Gruft seiner Erinnerung öffnen und die wesentlichsten Begebnisse aus dem letzten Drittel des verflossenen Musikwinters nochmals passieren lassen. In der Hofoper ging nach mehr als zehnjähriger Pause Marschners erfolgreichste und lebenskräftigste Oper *Hans Heiling* neu einstudiert in Szene; *Bruno Walter* erfreute hier mit einer sorgfältig geschliffenen, in sich abgeschlossenen technischen Leistung, erbrachte sonst mit der Wiedergabe freilich abermals den Beweis, daß er in seinem Innersten dem Wesen der deutschen Romantik fernesteht. Eine Tatsache, mit der man sich in der ehemaligen Wagner-Stadt wohl nie und nimmer wird abfinden können. Ferner gab es an derselben Stelle die sehr erfolgreiche Erstaufführung von *Hugo Röhrs* thematisch nicht eben bedeutendem, aber vortrefflich gemachten, vor allem aber äußerst unterhaltsamen musikalischen Lustspiel *Frauenlist* mit *Paul Bender* als unnachahmlichen Gewürzhändler Kosemuckel im Mittelpunkt. Weniger erfreulich gestaltete sich die ebenfalls von Röhr besorgte Neueinstudierung von R. Straußens *Feuersnot*, die sich trotz ihrer engen Verknüpfung mit der Münchener Tradition und Geschichte abermals nicht dauernd auf dem Spielplan behaupten konnte. Hier würde sich meines Erachtens aber doch einmal der Versuch einer wirklichen Neueinstudierung lohnen, um diese üppig blühende Partitur vor der Vergessenheit zu retten. — Die Karwoche brachte uns die übliche Aufführung von Bachs *Matthäuspassion* durch den Chor des *Lehrergesangvereins* unter Bruno Walters Leitung. Gab sich Walter als Interpret dieses ungeheuren Kunstwerkes noch vor vier Jahren als Extremist, der in der Matthäuspassion nur das Dramatische, fast möchte ich sagen nur das theatralisch Wirksame herausfühlte, so verfiel er diesmal in einen an frömmelnder Askese überreichen Stil, der an den jener Kantoren und Organisten erinnerte, die Bach „von amtswegen" aufführen mußten und die kirchlichen Obrigkeiten zu scheuen hatten. Da aber Walter diesmal doch offensichtlich bemüht war, nichts in die Passion hineinzutragen, was ihrem innersten Wesen fremd gewesen wäre, da er sich vielmehr einer Schlichtheit im Vortrag befleißigte, die ganz dem Werke zugute kam, kann man des Gesamteindrucks dieser Aufführung mit entschiedener Anerkennung gedenken. Weniger glücklich war *Eberhard Schwickerath* (*Konzertgesellschaft für Chorgesang*) mit der Aufführung der *Sieben Worte* von Heinrich Schütz, die leider nicht ganz dem künstlerischen Wert des Gegenstandes entsprach. Schmerzliche Unterschiede in der Intonation zwischen Chor und instrumentaler Stütze (bei der übrigens die Orgel eine viel zu aufdringliche Rolle spielte), auffallende Diskrepanzen in Dynamik und Akzentuierung, das waren neben der schwerfälligen, für das Orchester nahezu hinderlichen Zeichensprache des Dirigenten die bleibenden Eindrücke dieser Aufführung, die in Anbetracht der vorhandenen und aufgewandten Mittel so leicht hätte zu einem Ereignis werden können. Besser gelang demselben Dirigenten das *Requiem* von Brahms, obwohl namentlich die orchestrale Leistung auch hier viel zu wünschen übrig ließ. Mit einer glänzenden Aufführung von Mendelssohns *Elias* durch den Chor des *Lehrergesangvereins* im Verein mit dem *Hoforchester* (ebenfalls unter Walters Leitung) wurde die Reihe der letztwinterlichen Chorkonzerte beschlossen. Für die außerordentlich hohe Qualität der Wiedergabe spricht am besten der Umstand, daß das Interesse des Hörers, trotzdem in dem umfangreichen, an dramatischer Handlung eigentlich recht dürftigen Werke keine Striche vorgenommen wurden, von der ersten bis zur letzten Note erhalten blieb. — Ein wirkliches Ereignis gab es auf dem Gebiet der Kammermusik: die Uraufführung eines Quintetts in fis moll für zwei Geigen, zwei Bratschen und Cello von *Heinrich Kaminski*. Es ist ein Werk reich, fast überreich an echt musikalischen Bildungen, ein Werk, worin es sprudelt und kocht und worin doch alles schäumende, zeugungskräftige Temperament von einem überlegenen formgebenden Willen gezügelt erscheint. Auffallend ist die konsequente polyphone Gestaltung des Quintetts; der melodische Kontrapunkt ist darin zum Prinzip erhoben. Wenn nicht alles täuscht, wird dieser Tonsetzer noch von sich reden machen. Eine liebenswürdige, vielversprechende Neuheit gab es auch in einem Konzert, das der temperamentvolle Dirigent *Wilhelm Sieben* mit dem *Neuen Münchener Konzert-Orchester* veranstaltete, nämlich die Uraufführung eines Klavierkonzertes in Es dur von *Karl v. Pidoll*, ein frisches, musizierfreudiges Werk, das seine Entstehung einem kräftigen, wenn auch vorläufig

noch ziemlich ungebärdigen Schöpfertalent verdankt. *Wolfgang Ruoff* war dem neuen Werke, das einen sehr herzlichen Erfolg erzielte, ein ganz vortrefflicher Interpret. Mit demselben Orchester konzertierten ferner *Fritz Cassirer*, ohne den mindesten Beweis zu erbringen, daß er zum Dirigenten berufen ist, sowie *Alfred v. Pauer-Budahegy*, der durch große Sachlichkeit, künstlerischen Ernst und peinliche Gewissenhaftigkeit, weniger vorläufig noch durch Temperament und persönlich Gesehenes bestach. — Reich beschickt war abermals der Solistenmarkt; alle die Namen der aufgetretenen Künstler anzuführen, würde den Rahmen dieses Berichtes weit überschreiten, doch dürfen die künstlerischen Verdienste einzelner nicht unerwähnt bleiben. Da sei vor allem das urmusikalische Brüderpaar *Adolf* (Geige) und *Fritz Busch* (Klavier) genannt; Adolf Busch ist eine den jeweiligen Gegenstand intuitiv vollkommen erfassende und erschöpfende Persönlichkeit, sein Spiel ist gleich überzeugend im leidenschaftlichen Affekt wie im Ausdruck inniger Poesie, kurzum: ein Musikant von Gottes Gnaden, der in allen Stilarten sattelfest ist. Fritz Busch, der blutjunge Aachener städtische Musikdirektor, steht seinem talentvollen Bruder kaum in etwas nach; auch sein Spiel ist durchleuchtet von dem beglückenden Feuer absoluter Musikalität. Auch der Sonatenabend, den *Eugen d'Albert* und *Bronislaw Hubermann* gemeinsam veranstalteten, bildete in unserem vom Durchschnitt beherrschten Musikleben ein erfreuliches Ereignis, bei dem einzig die Wahl des Raumes verstimmend wirken mußte. Zwar hat der große Odeonssaal ganz entschieden etwas „Einnehmendes", dem andererseits freilich der gewiß ebenfalls nicht zu leugnende intime Charakter der Beethovenschen Violinsonaten, die das Programm ausmachten, für den Genuß des Hörers hemmend gegenübersteht. Davon abgesehen verlief der Abend, trotzdem d'Alberts Technik ganz und gar nicht mehr unfehlbar ist, äußerst anregend. Sehr vorteilhaft führte sich die junge Wiener Pianistin *Marianne Munk* ein, die namentlich auf technischem Gebiet schon recht Bemerkenswertes leistet, daneben aber auch eine verheißungsvolle Begabung für eine zart poetische Linienführung erkennen ließ. Auch die jugendliche Münchener Pianistin *Martha Dillenius* ist ein beachtenswertes Talent, das bereits über eine hochansehnliche Selbständigkeit im musikalischen Gestalten verfügt. In dem Konzert, das die noch unfertige Sopranistin *Laura Pettavel* zusammen mit dem Geiger *Walter Davisson* gab, konnten nur die Leistungen des letzteren, eines technisch und musikalisch trefflich gebildeten Künstlers, wärmeres Interesse beanspruchen. Ein gern gesehener Gast war *Xaver Scharwenka*, der trotz seiner 67 Jahre heute noch mit jener unnachahmlichen Liebenswürdigkeit und technischen Vollendung spielt, die ihn vor etwa vierzig Jahren berühmt gemacht hat. Ueber *Kläre Dux*, die vor ausverkauften Häusern drei Liederabende gab, gibt es Neues nicht zu sagen. Ihre wunderbare Kunst des „schönen Gesangs", der Goldklang ihrer blühend schönen Stimme, der warmherzige, in neuester Zeit allerdings ein bißchen zur Manieriertheit neigende Vortrag üben noch immer denselben heimlichen Zauber aus. Dagegen hat der pomphaft angekündigte Berliner Baritonist *Joseph Schwarz* etwas enttäuscht. Nicht als Gesangskünstler (soweit die technische Leistung in Frage kommt, die in der Tat schlechthin vollendet ist), wohl aber im Vortrag, der die Schwingungen eines starken seelischen Gefühlsstromes schmerzlich vermissen ließ. Auch der beliebte einheimische Operntenor *Otto Wolf* erfreute in erster Linie durch den warmen Schmelz seiner schönen Stimme, während *Anna Maria Lenzberg* trotz ihrer technisch noch nicht völlig durchgebildeten Stimmittel den Schwerpunkt in ihren Leistungen mit schönem Erfolg auf das Ausdrucksgebiet verlegt. Mit dieser Sängerin hat die Altistin *Anna Maria Cranz* nicht nur die Vornamen, sondern auch die kennzeichnenden Merkmale der künstlerischen Leistungen gemeinsam. *N.*

*

Zwickau. Zwickaus musikalische Werte liegen in den von Prof. *Vollhardt* seit Jahren mustergültig geleiteten Kirchenkonzerten, die im hohen, ehrwürdigen Inneren der äußerlich so feminin anmutenden Marienkirche abgehalten werden. Hier findet die Arbeit des Genannten, die er auf seine Chöre — Kirchenchor und a cappella-Verein — verwendet, ihren Lohn, hier reifen die wenigen, wirklich bedeutsamen Stunden künstlerischen Genusses, an denen unsere Stadt ja nicht überreich ist. Vollhardt findet Unterstützung im Musikdirektor *Gerhardt*, der ein Organist hoher Schule ist. An älteren Chorwerken hörten wir: „Saul", bekannte Bach-Fugen, die Matthäuspassion. Gerhardt vermittelte uns in seinen Orgelkonzerten von neueren Musikern Werke von *Jung*, Greiz („Wehe, der Gerechte muß leiden"), dem Dresdener Kantor *Eckardt*, der in seiner Vertonung des 13. Psalms ein bedeutendes Talent verspüren läßt, und dem Stuttgarter *Haas*, dessen Opus „Der Einzige" eine Anlehnung an moderne Kirchenmusik nicht leugnen kann. Gerhardt leistete ferner an den *Max Reger* gewidmeten Abenden Vollendetes, als er die „Ode an die im Kriege Gefallenen" spielte, ebenso band er uns mit den Kantaten „O Haupt voll Blut und Wunden" und „Meinen Jesum". Auch eine interessante Fuge des Leipzigers *Karg-Ehlert* lernten wir kennen. Was sonst an musikalischer Kost geboten wurde, beschränkte sich auf die Tätigkeit des *Musikvereins*, an dessen Abenden der hervorragendste Musiker unseres engeren Vaterlandes wiederholt zu Worte kam: *Robert Volkmann*. Volkmanns Ausdruckformen lassen zwar seine Abhängigkeit von den Nachklassikern, namentlich Schumann, klar erkennen, es liegt jedoch so viel Eigenes in ihnen, daß man gezwungen ist, eine selbständige musikalische Persönlichkeit anzuerkennen. Die Leitung des Musikvereins liegt beim Stadtkapellmeister *Schmidt*. Durch den Musikverein lernten wir auch die Kammermusikvereinigung der Kgl. Kapelle zu Berlin (*Gülzow, Cavallery, Freund, Treff, Kohl*) kennen, die Schuberts h moll-Quartett wunderbar herausbrachten. Ebenso dankten wir ihm einen Brahms-Abend, an dem *Fritz Malata* aus Frankfurt der berufene Solist war. Ebenso brachte er uns Richard Strauß' „Tod und Verklärung", wobei er allerdings nicht so ganz den hohen Anforderungen gerecht werden konnte. Als Schluß seiner Veranstaltungen sang uns die Leipzigerin *Aline Sanden* dramatisch bewegt die Leonorenarie und Schumannsche sowie Straußische Lieder. — Bleiben noch die sogenannten *Kammermusikabende* zu erwähnen, die uns namentlich mit Mitgliedern der Dresdener Hofoper bekannt machen (*Liesel v. Schuch, Elis. Rethberg, Havemann, Enderlein* und Prof. *Weinreich*). Neues wurde dabei nicht geboten. Nur ist uns gelegentlich eines solchen Abends von Frl. v. Schuch eine unbekannte Komposition unseres Stadtkindes *Schumann* vermittelt worden. Es handelte sich dabei um die Vertonung des Lenauschen Achtzeilers „Frühlingsgrüße", die bis dahin in einer Handschriftensammlung zu Weißenberg ein ungestörtes Dasein fristete. Das größte Ereignis dürfte unter diesen Umständen der Abend gewesen sein, an dem der junge *Adolf Busch* uns mit dem Zauber seiner Kunst und schäumenden Innerlichkeit entzückte. Vor allem Bach wurde von ihm in herrlicher Vollendung gespielt. Die große Begabung des jungen Geigers, vereint mit einer überraschenden Tiefe der Auffassung, läßt Hoffnungen auf das Höchste nicht unberechtigt erscheinen. — Im Rahmen von gemeinnützigen und wohltätigen Veranstaltungen kamen noch der früh verstorbene Meistersprecher *Emil Milan* sowie der Schriftsteller *Otto Ernst* zu Worte. — Alle Veranstaltungen litten unter dem Mangel eines geeigneten Vortragsraumes. Noch fühlbarer wurde der Mangel bei dem Stadttheater, in dem, wie nun schon lange Jahre, der tüchtige Kammerrat *Frido Grelle* das Szepter schwingt. Der alte dunkle Saal des ehemaligen Gewandhauses hat so wenig Anziehendes, daß man den Mut Grelles ebenso wie seine künstlerische Willensstärke bewundern muß, hier mit tüchtigen Künstlern mehr als den Provinzdurchschnitt zu bieten! Dabei hat Grelle aus Gründen, die das Kapitel „Provinzbühne und Kritik" treffend beleuchten, einen Teil der Presse gegen sich. Um so höher sein Verdienst, daß er den Spielplan nicht in den Niederungen der Operette versanden ließ. Die Stadtverwaltung hatte es für angebracht gehalten, vor dem Kriege statt eines Theaters ein Museum zu bauen, das heute bei spärlichem Besuche bereits ein nutzloses Requisit geworden ist. Jedenfalls wird es eine der Hauptaufgaben der Stadt sein, nach dem Kriege neben einem geschmackvollen Konzertsaale ein der Würde und Größe Zwickaus angepaßtes Theater zu erbauen. *Hans Franke.*



— Unser hochverehrter Mitarbeiter Dr. *Paul Marsop* in München, der sein soziales Pflichtgefühl nicht nur auf theoretische Betonung beschränkt, sondern in vorbildlicher Weise praktisch betätigt, hat der Kunstkommission der Münchener Freien Gewerkschaften einen Jahresbeitrag von Mk. 500 gestiftet und die Fortzahlung testamentarisch sichergestellt.

— Am 20. Juli vollendete Professor Dr. *Hans Sommer* in seiner Vaterstadt Braunschweig sein 80. Lebensjahr. 1837 geboren, studierte er Mathematik und wirkte 1859—84 als Lehrer, 1875—81 als Direktor an der Technischen Hochschule in Braunschweig, wo er den Verein für Konzertmusik begründete und leitete. 1885 zog er nach Berlin, 1888 nach Weimar, 1898 wieder nach Braunschweig. Als hervorragender Liederkomponist wurde er durch Eugen Gura in weiteren Kreisen bekannt, auch seine Opern wurden mehrfach in Braunschweig, München und Weimar aufgeführt. Außer den bekannten Zyklen „Der Rattenfänger von Hameln", „Der wilde Jäger", „Tannhäuser" usw. komponierte er auch Männerchöre. Mit Rich. Strauß, Schillings und Rösch begründete er die „Genossenschaft deutscher Tonsetzer" zur Ausnützung des Aufführungsrechts. *H. M.*

— In seltener Frische vollendete die Arztwitwe und Tonkünstlerin *Luise v. Welz* in *Regensburg* ihr 90. Lebensjahr. Sie war befreundet mit Hans v. Bülow. Im vierten Band der „Briefe" ist auch eine Reihe von Briefen Bülows an Luise v. Welz veröffentlicht.

— Am 3. August vollendet Kammervirtuose *Gustav Exner* in Charlottenburg sein 60. Lebensjahr. 1857 zu Czienskowitz, Kr. Cosel O.S., geboren, besuchte er das Gymnasium in Ratibor und später in Breslau, wo er bei Otto Lüstner und Moritz Schön Violinunterricht genoß. Seine musikalischen Studien setzte er in Berlin unter Rappoldi, Wirth und Joachim fort. 1881 wurde er erster Geiger der Kgl. Kapelle und Kgl. Kammermusiker, 1890 Lehrer am Sternschen Konservatorium und 1892 Lehrer des Deutschen Kronprinzen. Neben seiner Konzerttätigkeit entfaltet er eine umfangreiche Lehrtätigkeit an der Kgl. Hochschule. *H. M.*

— Prof. Dr. *Albert Leitzmann* in Jena, in der Musik durch J. Meyer und C. F. Ehrlich vorgebildet, feiert am 3. August seinen 50. Geburtstag. Der ausgezeichnete Germanist und Literar-Historiker hat außer Aufsätzen über Beethoven u. a. veröffentlicht: eine Auswahl von Beethovens (1912, 2. A.) und Mozarts (1910) Briefen, „Mozarts Persönlichkeit" (1914), „Beethovens Persönlichkeit" (2 Bde).

— Prof. *Fabian Rehfeld* in *Berlin*, der langjährige ehemalige Konzertmeister der Kgl. Kapelle, beging am 15. Juni seinen 75. Geburtstag.

— Am 1. August wurde vor 100 Jahren *Johannes Zahn* in Espenbach (Franken) geboren, der vielgerühmte Verfasser der „Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder" (6 Bde., 1888—93) und vieler anderer verdienstvoller Arbeiten zur Geschichte des Kirchenliedes usw. Auch hinterließ Zahn eine Reihe von Kompositionen und gab Arien von Bach u. a. m. heraus.

— *Leonid Kreutzer* beendet zurzeit eine vieraktige Oper „Das Bildnis des Dorian Gray" (frei nach Oskar Wilde). Der Verfasser der Textdichtung ist der Berliner Schriftsteller *Naldo Felke*.

— Den Professoren an der Berliner Universität Dr. *Oskar Fleischer* und Dr. *Richard Sternfeld* ist der Charakter als Geheimer Regierungsrat verliehen worden.

— Generalmusikdirektor *Franz Mikorey* in *Dessau* hat vom Herzog von Anhalt den Titel Professor erhalten.

— *Ernst Cahnbley*, Lehrer am Königl. Konservatorium in Würzburg, wurde vom König von Bayern das Ludwig-Kreuz verliehen.

— Der Baritonist *Erwin Lembach* vom Stadttheater in Kiel geht an das Stadttheater in Essen.

— In den Lehrkörper des *Sternschen Konservatoriums* in *Berlin* tritt der k. k. Hofopernsänger und Lektor an der Universität in Wien *Ludwig Mantler* ein.

— Dr. *Ludwig Wüllner* hat seinen Vertrag mit dem Wiener Burgtheater gelöst.

— Der Baritonist *Erwin Sembach* vom Stadttheater Kiel wurde ab Herbst 1917 an das Stadttheater *Essen* verpflichtet.

— Dem Organisten und Chordirigenten *Senftleben* an der St. Matthäuskirche in *Berlin* ist der Titel Königlicher Musikdirektor verliehen worden.

— Die Ernennung des Berliner Domorganisten ist endlich erfolgt. *Walter Fischer*, der Organist der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, ist zum Nachfolger Bernhard Irrgangs berufen worden. Auch hat Fischer eine Berufung als Lehrer für Orgelspiel an die Kgl. Hochschule für Musik erhalten. Fischer ist 1872 geboren und studierte bei Radecke, Thiels und Reimanns, dem er 1907 als Organist an die Gedächtniskirche folgte. Fischer hat sich um die Einführung Regers in Berlin sehr verdient gemacht.

— *Gustav Schreck* ist aus seinem Lehramte am Kgl. Konservatorium in *Leipzig* ausgeschieden. In den Studienrat wurde *Stephan Krehl* gewählt. *Marie Hedmondt*, die als Angehörige eines feindlichen Staates seinerzeit ihr Amt niedergelegt hatte, wurde wieder in ihre alte Stellung als Gesangspädagogin des Leipziger Konservatoriums gewählt.

— Den Dresdenern *Hans Fährmann*, Kantor an der Johanneskirche, *Ernst Müller*, Oberlehrer am Friedrich-August-Seminar, *Ernst Paul*, Hochschullehrer und Mitglied des Direktionsrates des Konservatoriums, wurde der Professortitel verliehen.

— Dr. *Karl-Ludwig Lauenstein*, der bekannte Münchener Konzertsänger, ist zum Königl. Bayerischen Kammersänger ernannt worden.

— *Adelheid Pickert* ist für das Deutsche Opernhaus in *Charlottenburg* verpflichtet worden.

— Aus dem Verbande der Hofoper in *Weimar* scheiden *Franziska Keßler*, Frl. *Imme*, für die *Rosa Hjorth* vom Stadttheater Freiburg i. Br. verpflichtet wurde, der Spieltenor *Artur Kistenmacher* und auch Dr. *Adolf Nordegg* aus.

— Beim Wettbewerb um den Preis der *Giacomo-Meyerbeer-Stiftung* für Tonkünstler wurde der Meisterschüler Dr. *Kurt Stiebitz* in *Spandau* glücklicher Gewinner des Stipendiums von 6000 Mark.



— In Bad *Nauheim*, wo er Linderung seines langjährigen Leidens suchte, ist *Philipp Scharwenka*, 70 Jahre alt, gestorben. Wir hatten die Freude, des trefflichen Mannes und Hohes wollenden Komponisten Selbstbiographie und Bild in Heft 11 ds. Jahrgs. veröffentlichen zu können.

— In Bad Schwartau bei *Lübeck* ist Operndirektor *Alfred Reinboth* gestorben. Sein Name wird mit den Erfolgen deutscher Kunst im Auslande verknüpft bleiben. Insbesondere Wagner ist Reinboth, der wenig über 40 Jahre alt geworden ist, in Holland ein vornehmer und eifriger Pionier gewesen.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— In *Wien* brachte das Rosé-Quartett eine neue Komposition *W. E. Korngolds*, Streichquartett in D dur, zur Uraufführung.

— Das Mannheimer Hof- und Nationaltheater wird in der kommenden Spielzeit u. a. zur ersten Aufführung bringen die Opern „Scheherezade" von *B. Sekles* und „Kjarten und Gudrun" von *P. v. Klenau*.

— Zu neuen Taten rüstet sich die Kgl. Oper in *Berlin*: die erste Neuheit, Leo Blechs „Rappelkopf", wird in frischer Aufmachung in der kommenden Spielzeit in Szene gehen. Weiter wird einstudiert werden Franz Schmidts „Notre Dame".

— Die Uraufführung der Oper *Joseph Reiters* „Der Tell" ist auf den 4. November in der Wiener Volksoper festgesetzt. Der Textdichter *Morold* hat sein Werk auf alte Schweizer Spiele aufgebaut. Der Klavierauszug ist im Stiche. Verleger ist Hug & Co., Leipzig.

— Der *Philharmonische Chor in Berlin* (Siegfried Ochs) wird im nächsten Winter neuere Werke zeitgenössischer Tonsetzer, u. a. ein soeben vollendetes Chorwerk des achtzigjährigen *Max Bruch*, zur Aufführung bringen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die überaus wertvolle, namentlich an *Bach-Schätzen* reiche *Autographen-Sammlung* des Ende vorigen Jahres verstorbenen Prof. Dr. *Ernst Rudorff* ist in den Besitz der *Musikbibliothek Peters* in Leipzig übergegangen. Ausschlaggebend für den Ankauf war vor allen Dingen der Gedanke, die kostbaren Bach-Reliquien, die bei der Drucklegung der Gesamtausgabe der Werke des großen Thomaskantors dem Stiche zur Vorlage gedient hatten, der Bach-Stadt Leipzig dauernd zu erhalten. Von bekannten Kantaten Bachs sind u. a. in eigenhändigen Partituren vertreten: „Ach Gott vom Himmel sieh darein", „O Ewigkeit, du Donnerwort", „Ach lieben Christen", „O Jesu Christ, du höchstes Gut", ferner die Originalstimmen zu 6 Kantaten mit eigenhändigen, für die Aufführung bestimmten Zusätzen; weitere Partituren Bachscher Kantaten von der Hand und in der Redaktion Friedemann Bachs, die einzig vorhandene Handschrift der Solokantate „Weichet nur, betrübte Schatten", sowie eine ganze Reihe alter Abschriften von Bachschen Werken aus dem ehemaligen Besitze Zelters und Mendelssohns. Die auch an Autographen neuerer Meister (Weber, Mendelssohn, Schumann, Brahms usw.) reiche Sammlung wird bei der Musikbibliothek Peters als „Ernst-Rudorff-Sammlung" besonders geführt und im September in den Räumen der Bibliothek öffentlich ausgestellt werden.

— Die *Feldmusikabteilung* des „*Bundes für freiwilligen Vaterlandsdienst*" teilt der Fr. Ztg. mit, daß sie seit 1914 bereits Hunderte von Musikwünschen unserer Feldgrauen erfüllt hat, indem sie ihnen bereits 2700 Musikinstrumente zur Verfügung stellte. Fast täglich laufen aber noch neue „Musikwünsche" von der Front ein. Im Interesse des guten Zweckes sind daher weitere Zusendungen von Geld oder Musikinstrumenten aller Art an die Feldmusikabteilung (Bankkonto S. Bleichröder, Berlin W. 8, „Sammlung für Feldmusik") erwünscht.

— Die *Hamburger Volksoper*, die aus der „Neuen Oper" hervorgegangen ist, hat sich gegen die Ungunst der Zeit nicht halten können und ist in Konkurs geraten.

— Um die wirtschaftliche Ausnützung von Sängern, Schauspielern, Musikern bei Wohltätigkeitsveranstaltungen usw. zu beseitigen, ist in *Nürnberg* ein *Künstlerbund* ins Leben getreten. Der geschäftliche Verkehr zwischen Künstlern und Veranstaltern soll fortan durch eine Geschäftsstelle des Bundes geregelt werden.

— **Vom Oberlandesgericht *Hamburg* ist am 14. Juli 1916 ein für die Aufführungs- und Urheberechte sehr bedeutsames Urteil verkündet worden; es handelte sich um die Frage, ob die Werke Verdis in Deutschland noch nach Maßgabe des deutschen Rechts geschützt sind. In dem in erster Instanz**

ergangenen Urteil war die Frage bejaht und festgestellt worden, daß Verdi in Deutschland noch bis zu dem Jahre 1931 geschützt sei. Das Oberlandesgericht Hamburg hat nun diese Entscheidung bestätigt. Sie ist auch deshalb beachtenswert, weil hiermit die fortdauernde Geltung der *Berner Konvention* zum Schutze der Urheberrechte auch während des Krieges im Verhältnis zwischen Deutschland und Italien anerkannt ist; dies dürfte das erste Urteil sein, das bezüglich dieser wichtigen Frage in Deutschland während des Krieges ergangen ist, deren praktische Bedeutung sich nach dem Kriege erst zeigen wird. (Fr. Ztg.)

— Bei den diesjährigen Prüfungen am *Kgl. Konservatorium für Musik* in *Stuttgart* zur Erlangung eines Befähigungszeugnisses als Musiklehrer, welche unter Mitwirkung des vom Kgl. Ministerium des Kirchen- und Schulwesens bestellten Regierungskommissars Reg.-Rat Knöll stattfanden, ist den nachgenannten Schülerinnen das Diplom zuerkannt worden: Im Hauptfach Klavier: Frl. Margarete Blaß aus Worms, Frl. Luise Hahn aus Schorndorf, Frl. Emilie Höflinger aus Stuttgart, Frl. Maria Kirschke aus Oehringen, Frl. Kläre Köhnlein aus Nürnberg, Frl. Margrit Spörri aus Baretswil (Schweiz), Frl. Grete Visconti aus Klagenfurt (Kärnten), Frl. Gertrud Weegmann aus Kirchheim, Frl. Elisabeth Welte aus Stuttgart; im Hauptfach Violine: Frl. Maria Jaegerschmid und Frl. Lina Harms, beide aus Freiburg i. Br.

— *Dr. Hochs Konservatorium* in *Frankfurt a. M.* hat seinen 39. Jahresbericht ausgegeben. Durch den Tod *Ad. Varrentrapps, Heinrich Ehmants*, der der Anstalt sein Vermögen hinterließ, und *J. Scholz*' hat das Konservatorium schwere Verluste erlitten. Im Lehrkörper sind einige Veränderungen eingetreten, der Lehrplan sieht einen breiteren Raum für das Musikdiktat vor. *Grete Dessoff* scheidet aus dem Lehrkörper aus. Das neue Schuljahr beginnt am 3. September.

— Von der *Städt. Musikschule Nürnberg* (Dir. Gr. S. Musikdirektor *C. Rorich*) ist der neue Jahresbericht eingetroffen, der wiederum allerlei interessante Mitteilungen enthält. Die Anstalt entwickelt sich trotz der schweren Zeit in erfreulicher Weise. Schülerzahl: 450. Neuanmeldungen bis zum 17. Sept. Aufnahme-Prüfungen 20.—22. September.

— Vom *St.-Michaelis-Kirchenchor* in *Hamburg* liegt der 4. Jahresbericht vor. Der Besuch der Kirchenkonzerte usw. war trotz der Not der Zeit lebhaft. Es wurde eine Reger-Feier veranstaltet und das Arbeitsgebiet auch auf das weltliche Volkslied ausgedehnt. *H. Tietgens* hat der Kasse des Chores M. 5000 überwiesen.

— Der Ausschuß des *Prager* tschechischen Nationaltheaters hat, wie dem „Berliner Tageblatt" berichtet wird, an den „tschechischen" Komponisten *Karl Weis* das Ersuchen gerichtet, er möge von der Aufführung seiner neuen Oper „Bojarenhochzeit" nach dem Schauspiel „Die Hochzeit von Valeni" von Ganghofer und Brociner absehen, weil unter den heutigen Verhältnissen der Name Ganghofer die Oper und ihn schädigen würde. In seiner Antwort betonte Weis die Anerkennung, die tschechische Komponisten in Deutschland gefunden haben und bemerkte, er habe einen deutschen Text komponiert, weil er kein brauchbares tschechisches Buch gefunden habe. — Schade, daß die Zeit nicht dazu angetan ist, diese Nachricht gebührend zu glossieren.

— Die auf der Tagung des *Schweizer. Tonkünstlervereins* angeregte Aussprache über die Frage der *fremden Gastspiele* in der Schweiz hat in Olten stattgefunden. Das Ergebnis ist, daß die Schweiz keineswegs abgeschlossen werden, die Zahl der Gastspiele aber nach Möglichkeit auf ein den Verhältnissen des Landes entsprechendes Maß gebracht werden soll. Ob sich *praktisch* mit dieser Bestimmung irgend etwas machen lassen wird, erscheint uns sehr fraglich.

— Der Großrat von *Genf* hat die Konzerte der *Wiener Philharmoniker* mit *Weingartner* als Dirigenten verboten, infolge von Angriffen der Genfer Presse gegen Weingartner wegen angeblicher schweizfeindlicher Aeußerungen. Von solchen Aeußerungen Weingartners ist nichts bekannt.

— Als künstlerische Wechselwirkung des Gastspiels der „Wiener Philharmoniker" in der Schweiz soll in *Wien* vom 23.—28. Oktober 1917 eine *Schweizer Musikwoche* stattfinden. Als Vertreter des schweizerischen Musiklebens werden mitwirken Dr. Volkmar Andreae, Alfons Brun, Hans Huber, die Sängerin Debogis, der Tenor Flury u. a. m. Zur Aufführung der Werke schweizerischer Komponisten werden beigezogen werden der „Wiener Männergesangverein", das „Wiener Konzertvereinsorchester" und das „Busch-Quartett".

* * *

Zu unseren Bildern.

Gottfried Linder, geboren am 22. Juli 1842 zu Ehingen a. D., erhielt seine Ausbildung am Konservatorium in Stuttgart. Seit 1868 Lehrer, 1879 Professor an dieser Anstalt. Seine Begabung verwies ihn neben seiner pianistischen Laufbahn auf das Gebiet der Komposition, in welchem er frühzeitig die Aufmerksamkeit auf sich lenkte und anfangs mit kleinen, später mit größeren Werken vor die Oeffentlichkeit trat. In seiner Eigenschaft als Lehrer der verstorbenen Großfürstin Wera von Rußland, Herzogin von Württemberg, gewann er das Interesse des damaligen Königshofes und es entstanden auf dessen Anregung die Opern „Dornröschen" (1872) und „Konradin von Schwaben" (1879), von welchen namentlich letzterer ein bemerkenswerter musikalischer Erfolg zuteil wurde. Von seinen Orchesterwerken verbreiteten sich seinerzeit namentlich die Vorspiele zu „Dornröschen" und „Faust" (II. Teil), außerdem die symphonische Dichtung „Im Wald". Weiter schrieb Linder Kammermusikwerke, darunter zwei Klaviertrios, zwei Streichquartette, Männerchöre und Lieder usw. und von der Fachkritik sehr anerkannte 22 Kadenzen zu den Mozart-Klavierkonzerten (Ausgabe Cotta) usw.

Johannes Lauterbach beging am 24. Juli seinen 85. Geburtstag in *Dresden*. Der berühmte Violinkünstler ist der heutigen Generation meist nur dem Namen nach bekannt. Er stammt aus Kulmbach, besuchte Gymnasium und Musikschule in Würzburg und bildete sich dann weiter unter Beriot und Fetis in Brüssel. Ausgedehnte Konzertreisen machten den Künstler in früher Jugend berühmt, und schon 1853 erhielt er eine Anstellung als Hofkonzertmeister und Konservatoriumslehrer in *München*, welche Stellungen er 1861 mit denjenigen in *Dresden* vertauschte. 1889 trat Lauterbach in den Ruhestand, den er nun schon, gewiß eine Seltenheit, 28 Jahre genießt. Seinen Nachfolger H. Petri, der im Frühjahr 1914, kurz vor dem 25jährigen Dienstjubiläum, starb, hat er überlebt. Noch immer erfreut sich der Meister großer Rüstigkeit und nimmt am künstlerischen und geistigen wie am äußeren Leben regen Anteil. Wer ihn als Solisten (ausdrucksreiche Schönheit) und Quartettspieler (hervorragendes Stilgefühl) hörte, wird diese Eindrücke nicht vergessen. Auch als Komponist hat „der singende Geiger" Reizvolles geschaffen: Polonaise, Tarantella, Träumerei und andere Konzertstücke, darunter recht sang- und dankbare Lieder, ferner wertvolle Bearbeitungen für sein Instrument. *H. Pl.*

Reinhold Becker, geboren am 11. August 1842 in Adorf i. S., mußte, nachdem er in Pau als Mitglied des Quartetts des einstigen Rivalen Joachims, Louis Ellers (1820—62), tätig gewesen war, 1870 sein Violinspiel wegen Erkrankung aufgeben, widmete sich in Dresden der Komposition und wirkte daselbst auch als erfolgreicher Dirigent. Becker ist vorwiegend Vokalkomponist, dessen Chorwerke („Choral von Leuthen" u. a. m.) viel gesungen werden. Er hatte aber auch starken Erfolg mit Instrumentalschöpfungen; sein Violinkonzert in a moll wurde von Thomson gespielt und Kammermusik-Arbeiten ließen den feingebildeten Musiker erkennen. Beckers Oper „Frauenlob" gelangte in Dresden 1892 zur ersten Wiedergabe, „Ratbold" wurde 1896 in Mainz gegeben.

* * *

Unsere Musikbeilage. *Alfred Bortz*, von dem wir hier das erste einiger für die Musikbeilage erworbener Klavierstücke bringen, ist in der letzten Zeit mehrfach mit Anerkennung genannt worden. Seine Musik ist in der Hauptsache einfach, schlicht und leicht eingängig, posiert nicht, sucht keine Extravaganzen und zeigt sich für den Hausgebrauch besonders geeignet. Hoffentlich begnügt sich der Komponist nicht mit dem Erreichten, sondern steckt sich seine Ziele gelegentlich auch höher. — *Max Lang* aus Stuttgart ist unseren Freunden kein Fremder mehr. Der junge Künstler scheint sich ganz auf das Gebiet des Liedes festlegen zu wollen. Er hat Phantasie, Empfindung und Ausdruckskraft und geht billigen Effekten aus dem Wege. Das vorliegende stimmungsreiche Lied wird Lang hoffentlich neue Freunde erwerben.

— *Druckfehler-Berichtigung.* In Lipskis Lied „Wir reiten" muß es S. 4 der Beilage Heft 18 erste Zeile letzter Takt statt des Akkordes *g—b—cis* heißen:



Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 21. Juli. Ausgabe dieses Heftes am 2. Aug., des nächsten Heftes am 23. August.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang

VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

1917 Heft 22

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich

Inhalt:

Zur Benennung der Musikstücke.

Von ALEXANDER JEMNITZ (Budapest).

Es kann von jedem ernstzunehmenden Musiker, insofern er nicht literarisch angekränkelt ist, vorausgesetzt werden, daß er bei Erfindung und Ausarbeitung seiner Werke nach rein musikalischen Beweggründen handle, einen lebhaften Satz beispielsweise nur deshalb mit einer ruhigen Episode unterbreche, weil er fürs Folgende dieser Gegensätzlichkeit bedarf, weil er sein Thema breit ausspinnen will, um auf diese Weise neu beleuchtete Seiten frisch entwickeln zu können, oder aus irgendeiner in der Quelle anderswie ähnlichen Ursache. Er treibt dabei keine Psychologie, die Ausmalung wechselvoller Seelenzustände in seinen Entwurf hineinzugeheimnissen liegt ganz abseits von seinen Absichten. Die Ueberschätzung der psychologischen Elemente findet überhaupt, nachdem die moderne Philosophie sich von ihr gründlich befreit hat, auch in der Kunst ihr allmähliches Ende. Sie durchsetzte insbesondere die Literatur, doch ließ sie auch die Musik nicht verschont; die programmatischen Bestrebungen des vorigen Jahrhunderts bereicherten zwar diese mit äußerlichen Ausdrucksmitteln, waren aber im künstlerischen Sinne eine Verirrung. Die Musik ist, wie jede Kunst, sich Selbstzweck und hat mit außermusikalischen Momenten, wie Schilderung, Charakterisierung oder gar Erzählung konkreter oder abstrakter Vorgänge nichts zu schaffen. — Wenn nun diese ganze objektivierende Richtung falsch ist, so müssen alle auf sie zurückgreifenden, derlei Ziele deutlich oder indirekt hervortretenlassenden Namensgebungen ebenfalls unangebracht sein, also alle das kaum entschwundene Gespenst der Programmusik wieder heraufzubeschwören helfenden Titel vermieden werden.

Anders stellen sich die Umstände von jenem geänderten Gesichtspunkt aus betrachtet dar, den die bildenden Künste, welche den übrigen, was allgemeine Entwicklungsdirektiven anbelangt, stets um ein Beträchtliches voraneilen, an der Ueberwertung des Stofflichen belehrt, zuerst für richtig erkannt haben. Nicht das Verhältnis des Gegenstandes zum Individuum, sondern die Art der Beziehungen des letzteren zur Außenwelt erscheint ihnen entscheidend. Die Umgebung liefert dem Künstler nur die Anregungen zur Betätigung seiner Persönlichkeit: der Impressionismus kehrte sich in Expressionismus um. — So mangelhaft die Auswüchse desselben, wie alle einseitigen Stilübertreibungen, sind und so sehr die Wahrheit auch bei diesem schwierigsten künstlerischen Problem, bei der Frage der Wechselwirkung zwischen Künstler, also letzten Endes Form, und Stoff, in der Mitte liegt — so muß auch jedes zu Gebote stehende Mittel heranzuziehen erlaubt sein, das diese Wechselwirkung möglichst klar und eindringlich werden hilft. Ins musikalische Gebiet versetzt würde das unter anderem bedeuten, daß der Tonsetzer sehr wohl die vorbereitenden Einwirkungen, hinleitenden Erlebnisse und Begleitumstände zu einer Schöpfung anführen und bezeichnen darf: diese Angaben bleiben jedoch immer nur von historischem Wert, werfen Streiflichter auf die schaffende Individualität, mitunter in die Arbeitsstätte selbst und erleichtern — diese Unterscheidung ist hochwichtig — das Verständnis der Zuhörer für den Schöpfer und nicht für das Werk; sie dürfen niemals als Schlüssel zu letzterem aufgefaßt werden! Die Ueberschrift „Birken im Sonnenschein" kann besagen, daß ein Stück beim Anblick von solchen erfunden worden sei, niemals jedoch, daß es eine Illustration derselben sein will. Der Titel weist in seinem eigensten Sinn nach dem Verfasser und nicht nach der Leistung hin, und es darf die Phantasie des Zuhörers sich von ihm nicht in bestimmte Bahnen verleiten lassen. Das Publikum braucht dementsprechend keinerlei Zusammenhang zwischen Titel und Stück herauszufinden oder feststellen zu wollen; es genüge ihm das Bewußtsein, daß solcher zwischen dem Stück und seinem Verfasser vorhanden sei. Denn schon das Bestreben ist, weil es die aufnahmsfähige Unvoreingenommenheit der Zuhörer beeinflußt, von nachteiliger Wirkung. Besonders auf den gewissenhaften Teil derselben, der sich pflichtschuldig den vorgeschriebenen Begriffskreis zu vergegenwärtigen sucht und dadurch unnötig die Aufmerksamkeit beeinträchtigt. Die breitesten Schichten des Publikums bedürfen noch der Aufklärung über Wesen und Weise des Zuhörens und müssen erst dazu erzogen werden, beim Betreten des Konzertsaales die rationalistische Denkweise aufzugeben, weder zu grübeln, noch anderswie zu spintisieren, sondern sich unbefangen dem Eindruck hinzugeben. Schließlich ist doch der Instinkt der entscheidende Faktor und die erläuternden Vernunftsgründe für Anerkennung oder Ablehnung bleiben im Grunde immer nur zusammengesuchte Entschuldigungen und nachträgliche Beweisführungen für den triebhaft eingenommenen Standpunkt. — Der Konzertbesucher, der an der Hand eines gedruckten Führers einer Aufführung beiwohnend sich den Instruktionen gemäß bald „im Innersten aufgewühlt", bald „von sphärenhafter Zartheit ergriffen" oder etwas später gehorsam „auf die Gipfelpunkte der Kunst erhoben" fühlt, hat aufgehört mit eigenen Ohren zu

vernehmen und ist die vielleicht unerfreulichste Erscheinung im Musikleben. Ein unerschrockenes Ja und Nein ist unter allen Umständen dem ängstlichen Blinzeln vorzuziehen, das sich erst über Titel, Tonsetzer und Opuszahl vergewissert, bevor es das verzopfte Gehirn auf Zustimmung oder Abweisung einstellt.

Für den idealen, von allen außermusikalischen Bedenken und Rücksichten freien Zuhörer bedeutet der Name über der ersten Zeile eines Stückes ebensoviel oder wenig, wie das Datum der Vollendung unter der letzten Zeile desselben: ein Kommentar für Stunden des überlegenden Forschens, und nicht des künstlerischen Genießens.

Das Orchester der Zukunft.

Eine Anregung von GEORG LUCKNER (München).



Nein, lieber Leser, falsch geraten, es handelt sich nicht um die Aufnahme der Fliegeralarmsirene ins moderne Orchester, es dreht sich nicht um die Empfehlung eines Schrek(er)hornes oder einer doppeltönigen Schönbergflöte in Sekundenparallelen, nein, die folgenden Zeilen dienen einer höchst simplen und nüchternen Frage: Wie gestalten sich nach diesem Kriege, wenn die intensivste Konzentration all unserer Kräfte kaum das für den Augenblick Nötige schaffen kann, die Beziehungen des Komponisten zum Orchester, des Instrumentalisten zum Musikinstitut?

Zunächst sei die Entwicklungsfrage gestreift.

Genügte zur Rezitativbegleitung von Bach bis Mozart das Cembalo, so verlangen die Klavierkompositionen seit Beethoven den klanggewaltigen Konzertflügel. Während die tonarmen Naturblechinstrumente vor Wagner fast nur rhythmischen und agogischen Zwecken dienen konnten, ermöglichten die chromatischen Ventilblechinstrumente eine ganz neue Orchestertechnik. Zwischen der 30 Musiker zählenden Hauskapelle des Fürsten Estherhazy unter Haydn und dem Kgl. Hoforchester in Berlin unter Richard Strauß liegt kaum ein Jahrhundert. Wir sehen also, wie das Orchester und seine Glieder, was Zahl und Umfang der Instrumente, Qualität und Quantität des Tones anbelangt, in fließender Entwicklung geblieben sind. Nachdem das Prinzregententheater in München in seinen Ankündigungen auf 134 Orchestermitglieder hinwies, nachdem Mahlers Symphonie der Tausend als Vortragsraum Ausstellungshallen verlangte, nimmt es mich wunder, daß Richard Strauß nicht auf den Gedanken kam, sämtliche Orchester, die eine Aufführung seiner Alpensymphonie planten, auf einem großen Truppenübungsplatze zu versammeln, um ihnen das Werk in authentischer Form auf einmal einzustudieren. Man könnte diese Dinge ruhig betrachten und sich im stillen seine Meinung darüber bilden, wenn nicht zwei Umstände eine Stellungnahme herausforderten:

Erstens zehrten diese willkürlichen und uferlosen Forderungen in bezug auf Zusammensetzung und Vergrößerung des Orchesters schon im Frieden an den ohnehin nicht sehr reichlichen Mitteln der Institute. Folge: Nach Bewilligung der Forderungen anerkannter Größen ist kein Geld mehr da, Werke um Anerkennung ringender Künstler zu erwerben.

Zweitens wird uns dieser alle Kulturwerte vernichtende Krieg zwingen, uns auf die einfachsten Mittel zu beschränken, wenn wir nach der aufreibenden Erwerbsarbeit der nächsten Zukunft Erhebung in einem Orchesterkonzert suchen wollen.

Aber nicht nur diese äußeren, auch innere Gründe sprechen für eine Rückkehr zur Einfachheit. Wenn Wagner in seinem Nibelungenring die vierfache Besetzung der Holzbläser, Hörner, Tuben, Trompeten (Baßtrompete), Posaunen (dazu noch Kontrabaßtube) für nötig hält, so ist das selbstverständlich; denn die musikalische Schilderung der germanischen Urwelt, der schimmernden Götterburg wie des phantastischen Nibelungenreiches, des flammenden Berggipfels wie der düsteren Fafnerhöhle, der Götter und Zwerge, Riesen und Menschen, die in ihrem elementaren Fühlen und Wollen aufeinanderplatzen und gigantisch durch das Riesendrama schreiten: solche gewaltige Aufgaben rechtfertigen außergewöhnliche Mittel. Aber beim Ausnahmefall muß es auch bleiben, schon um unserer Sänger willen, die nicht andauernd gegen solche Klangmassen ankämpfen können, ohne ihre Stimmen zum Sprechgesang zu verschreien und für den „bel canto" der alten und hoffentlich auch neuen Meister unfähig zu werden. Weil eben die Nibelungenpartitur im Lebenswerk des Bayreuther Meisters eine Ausnahmestellung einnimmt, soll nicht jeder Hinz und Kunz die vierfache Besetzung obengenannter Instrumente zur Regel machen, und zwar nur deshalb, weil in den größeren Orchestern diese Besetzung möglich ist. Richard Strauß, der große Klangzauberer, erzählt, selbst zur Einfachheit mahnend, im Vorwort der von ihm ergänzten Instrumentationslehre von Berlioz folgendes ergötzliche Geschichtchen:

„Ein Komponist zeigte mir einst die Partitur einer Lustspielouvertüre, in welcher die vier Nibelungentuben mit dem übrigen Blech zusammen in lebhaftesten Rhythmen (als einfache Tuttiverstärker) dahertanzten. Als ich den Autor, einen sonst vortrefflichen, hochgebildeten Musiker, entsetzt fragte, was denn die von Wagner mit so großer Weisheit und sicherer Phantasie zur Darstellung der düsteren Welt der Nibelungen, man kann sagen „erfundenen" Tuben in dieser heiteren Lustspielouvertüre sollten, antwortete er mir ganz unbefangen: „Aber ich bitte Sie, Tuben gibt's doch heutzutage in jedem größeren Orchester, warum soll ich sie denn da nicht auch hinschreiben?" Da schwieg ich still und dachte bei mir: „Dem Manne kann nicht geholfen werden!"

Wenn Anton Bruckner in seiner V. Symphonie ein Nebenorchester von Blechinstrumenten vorschreibt, so ist das eine absolute Notwendigkeit, um den grandiosen Choral des 4. Satzes zu voller Wirkung zu bringen. Meistens aber hat die Häufung der Blasinstrumente ihren Grund in der Ungeschicklichkeit und mangelnden Sachkenntnis über die Eigenart der Instrumente und die Grenzen der Leistungsfähigkeit des Bläsers (wer z. B. für zwei Trompeten nicht wirkungsvoll zu schreiben versteht, nimmt sicherheitshalber vier), ferner in einem gewissen gedankenlosen Sensationsbedürfnis (wenn nicht alle Zeichen trügen, lehnt der gesunde Instinkt des Publikums die veristischen Ehebruchs- und Renaissance-Orchesteropern mit obligaten Singstimmen allmählich ab), endlich ist es der fehlende Klangsinn, der in Ermanglung einer klaren Vorstellung von Mischungen zur sicheren Wiedergabe des Tonsatzes durch die 3—4fach besetzte Instrumentenfamilie verleitet. Der Komponist schneidet sich damit ins eigene Fleisch, denn statt eigenartig und farbig wird die Instrumentation dick à la Stabstrompeter und homogen. In konsequenter Verfolgung dieser Instrumentationsart gelangen wir zur Orchesterorgel, gebildet aus einer Masse von Musikern und Instrumenten, wo jeder Ton in jeder Höhe, Stärke, Dauer und Klangfarbe gleich einem Register jederzeit zur Verfügung steht. So schlägt schon Berlioz folgendes Normalkonzertorchester vor:

21 erste Violinen,	1 Baßklarinette,
20 zweite Violinen,	4 Fagotte,
18 Violen,	4 Hörner,
15 Violoncelli,	2 Trompeten,
10 Kontrabässe,	2 Kornette,
4 Harfen,	4 Posaunen,
2 kleine Flöten,	1 Ophikleide,
2 große Flöten,	2 Paar Pauken und 4 Schläger,
2 Oboen,	1 große Trommel,
1 Engl. Horn,	1 Paar Becken.
2 Klarinetten,	

Und Strauß fügt hinzu: „Diese Aufstellung wäre dahin zu ergänzen, daß man statt einem Englischen Horn deren zwei, statt vier Hörnern deren acht nehmen und unter Umständen noch 2 D- oder Es-Klarinetten, eine Kontrabaßklarinette, ein Kontrafagott und vier Tuben hinzuziehen würde. Im Forte und da, wo sie thematisch Wichtiges zu sagen haben, ist es wohl überhaupt unerläßlich, die Holzbläser zu verdoppeln."

Das gäbe zusammen 134 Musiker und 132 Instrumente. Wo in aller Welt kann (von einem halben Dutzend Hoforchester vielleicht abgesehen) ein Komponist nach diesem entsetzlichen Kriege auf eine solche Besetzung rechnen? Für Strauß aber ist obige Aufstellung noch nicht das vollkommene Orchester. Er schreibt an anderer Stelle des genannten Werkes:

„Ich hörte im Konservatorium zu Brüssel eine Kontrabaß-Oboe blasen, deren Klang nicht das geringste mit den tiefen Fagottönen gemein hatte. Es war der spezifische Schalmeienklang der Oboe bis in die tiefsten Tiefen hinab und ich weiß nicht, ob wir dieses Instrument als Baß der Oboenwelt, wenn unser Ohr in Kürze erst noch feinere Klangdifferenzierungen und einen größeren Reichtum von Klangfarben verlangen wird, nicht wieder ins Orchester einführen werden, um, statt wie bisher von jeder Klangindividualität nur ein bis zwei Vertreter, nunmehr ganze Familiengruppen vertreten zu sehen. Welcher Reichtum an Gegensätzen zeigt sich bei einer Zusammenstellung von:

2 kleinen Flöten 4 großen Flöten 1 oder 2 Altflöten	Flötenfamilie
4 Oboen 2 Oboen d'amore 2 Engl. Hörnern 1 Heckelphon 1 Kontrabaßoboe	Oboenfamilie

1	As-Klarinette	Klarinettenfamilie
2	F-Klarinetten	
2	Es-Klarinetten	
4 oder 6	B-Klarinetten	
2	Bassethörnern	
1	Baßklarinette	
1	Kontrabaßklarinette	

Die Straußsche klangpoetische Utopie hat zweifellos einen guten Kern, doch wehe dem Komponisten, der sich nach dem Kriege auf solche Differenzierungen einließe; er würde die Aufführung seiner Werke geradezu verhindern. Komponist und Musikinstitut müssen gegenseitig mit einem feststehenden Normalorchester rechnen können. In dieser Perspektive Vorschläge zu machen, ist Aufgabe des Folgenden.

Wir dürfen nach dem Kriege im allgemeinen nur mit einem Orchester rechnen, das über jenes der Beethovenschen c moll-Symphonie nicht wesentlich hinausgeht. Einerseits muß der Komponist auf mehr als doppelte Holzbläserbesetzung verzichten, andererseits soll der Orchesterleiter dem Tonsetzer Gelegenheit geben, die charakteristischen sogenannten exotischen Instrumente, die unser modernes Ohr geradezu verlangt, zu verwenden, endlich muß der ausübende Musiker willens sein, durch alternierendes Spiel zweier verwandter Instrumente den goldenen Mittelweg in dieser Sache zu bahnen. Gründliche Sachkenntnis und ökonomische Ausnützung der Instrumente vorausgesetzt, dürfte folgendes Normalorchester allen Ansprüchen genügen:

1. Flöte	zugleich	kleine Flöte
2. Flöte	„	Altflöte
1. Oboe	„	Engl. Horn
2. Oboe	„	Heckelphon
1. Klarinette	„	hohe Klarinette in *Es*, *F* oder *As*
2. Klarinette	„	Baßklarinette
1. Fagott	„	Bassethorn
2. Fagott	„	Kontrafagott
4 Hörner	„	4 Tuben
2 Trompeten in *C* oder *B*		
1 Trompete in *F* oder *Es*	zugleich	Streicher
3 Posaunen		
1 Kontrabaßtuba	zugleich	Streicher
1 Paukenschläger (2—4 Pauken)		
1 Schlagzeug	zugleich	Streicher
1 Harfe	„	„
1 Klavier	„	„
10 erste Violinen		
8 zweite Violinen		
6 Bratschen		
5 Violoncelli		
4 Kontrabässe		
56 Musiker.		

Dazu ist folgendes zu bemerken:

1. Daß nach Maßgabe der Mittel die Verstärkung des Streichkörpers sehr wünschenswert ist, versteht sich von selbst; obige Aufstellung ist als Mindestforderung gedacht. Ebenso sollte sich kein Orchesterinstitut scheuen, Instrumente wie Altflöte, engl. Horn, Heckelphon, Baßklarinette, Bassethorn, Kontrafagott und Tuben anzuschaffen, da hier nur eine einmalige Ausgabe in Frage kommt.

2. Ist es nötig, daß der 3. Trompeter, der Kontrabaßtubabläser, der Beckenschläger, der Harfenist und der Pianist, falls diese Instrumente nicht in Wirksamkeit treten, das Streichorchester verstärken können. Musiker, welche in dieser Weise zwei Instrumente beherrschen, werden nach dem Kriege sicher sehr gesucht sein. Hierauf und auf das oben angedeutete Alternieren sollten unsere Konservatorien tüchtig vorbereiten.

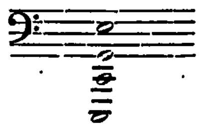
3. Zur charakteristischen Verwendung genügt eine Harfe. Um dem vollen Orchester gegenüber durchzudringen, bedürfte es derer mindestens vier, welche auch in Friedenszeiten nicht besetzt wurden. Im Tutti des Orchesters schreibt der Komponist für die Harfe meistens Noten, welche nicht gehört werden.

4. Die Verwendung des Klaviers ist für gewisse Klangfarben sehr zu empfehlen, auch dringt es im Fortissimo besser durch als die Harfe und kann diese teilweise ersetzen.

5. Der Unterschied zwischen einem starkbesetzten Orchester vor dem Krieg und obigem „Normalorchester" besteht darin, daß nicht sämtliche Holzblasinstrumente, sowie Hörner und Tuben auf einmal zum Erklingen gebracht werden können. Aber zur charakteristischen Verwendung stehen alle einigermaßen im Orchester eingeführten Instrumente zur Verfügung (selbst Altflöte, Heckelphon und Bassethorn) und das ist schließlich die Hauptsache. Im Fortissimo würden z. B. Altflöte, engl. Horn und Bassethorn sowieso von den Blechbläsern erdrückt.

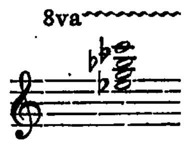
6. Zugegeben sei, daß selbst bei vorzüglicher Qualität der einzelnen Musiker ein Orchester von 56 Instrumentalisten nicht ganz so voll und weich klingen wird wie ein solches von 70 oder 80. Allein hier handelt es sich im Hinblick auf unsere wirtschaftliche Lage nach dem Kriege um die Politik des Möglichen, um praktische Vorschläge für Komponisten, Musiker und Leiter von Orchestern.

Einige wenige Beispiele mögen meine Vorschläge erläutern. Ich setze voraus, daß sich ein Komponist folgenden Akkord von Holzbläsern vorgetragen wünscht:



Wer denkt da nicht an 3 Fagotte und Kontrafagott? Und doch geht es mit Klarinette, Baßklarinette, Fagott und Kontrafagott, also statt der vierfachen mit der gewöhnlichen doppelten Besetzung.

Bei gleicher Voraussetzung erheischt der Akkord



auf den ersten Blick ein Pikkolo und drei große Flöten; es geht aber auch mit kleiner Flöte, großer Flöte, hoher Klarinette und gewöhnlicher Klarinette.

Ist die Hornlage hoch, so verwende man vier Hörner, liegt der Tonsatz in einer Tiefe, wo die Schallkraft der Hörner nachläßt, schreibe man Tuben vor, vorausgesetzt, daß sie zum Charakter der Komposition passen. Ebenso kann man Hörner und Tuben gemischt verwenden.

Tiefe Blechbläserakkorde von mysteriöser Färbung bedürfen durchaus keiner vier Posaunen; die im Klange nahe verwandte 3. Trompete in *F* oder *Es* eignet sich zur Verschmelzung mehr als die meistens benützte Tuba. Diese Stelle z. B.



klingt, durch *F*-Trompete und drei Posaunen vorgetragen, vorzüglich.

Der Rahmen des Aufsatzes verbietet die weitere Aufzählung von Fällen, die für das vereinfachte Orchester sprechen.

Möge meine Anregung dazu beitragen, daß der Unterricht in der Instrumentationslehre an den Musikschulen besser ausgebaut wird, daß vor allem nicht aus dem Buch gelehrt, sondern das wirkliche Instrument von einem tüchtigen Musiker in allen seinen Möglichkeiten vorgeführt wird. Nur dann wird der junge Musiker sich in der Beschränkung als Meister zeigen können und vor Verirrungen in der Behandlung des Orchesterapparates bewahrt bleiben, die einerseits in gar keinem Verhältnis zum Gehalt des Werkes stehen, andererseits Aufführungen unnötigerweise erschweren.

Und sollte der eine oder andere Leser mich ob meines Rates zur Vereinfachung des Orchesters einen antiquierten Zopf nennen, so möchte ich als Zeugen eine Partitur anführen, die nur das oben skizzierte Normalorchester (ohne Wechsel mit den exotischen Instrumenten) enthält, die aber eines der herrlichsten Klangwunder aller Zeiten ist und bleiben wird: Die Meistersinger von Nürnberg.

Joseph Joachims Wirken im Lichte der Gegenwart.

Von E. JOSEPH MÜLLER (Eschweiler).



Zehn Jahre sind es her, da wurde ein an Erfolgen und Arbeit reiches Leben beschlossen: *Joseph Joachim* starb am 15. August 1907. Schneller als der schaffende Künstler entschwindet der reproduzierende dem Blicke der Nachwelt, schneller ist aber auch das Urteil über ihn gefunden. Die zehn Jahre seit Joachims Tode gestatten wohl einen Rückblick auf seine Wirksamkeit, um so mehr als der Krieg mit seinen Erfahrungen auch in diesem Falle nicht nur doppelt zählt, sondern mit seinen vielen Wechseln auf die Zukunft unseres Volkes und der Kunst auch einen neuen Maßstab zur Beurteilung von hervorragenden Männern an die Hand gibt.

Lange Jahre hindurch war Joachim der größte Violinspieler seiner Zeit; die ganze Welt, besonders das Ausland, sah in ihm

den Repräsentanten des deutschen Virtuosentums. Er war im Vollbesitz aller Mittel des Virtuosen: Glänzende, nie versagende Technik, Kraft und Schönheit des Tones, wundervolle Süßigkeit und Wärme der Melodie, rhythmische Straffheit und



Freiheit zugleich, Temperament und Leidenschaft verschafften ihm Anerkennung und Ruhm.

Und doch, er war kein Virtuose im eigentlichen Sinne, ja, es will fast scheinen, als ob der Name eine Ehrenkränkung für ihn sei. Er hatte nichts von dem Aeußerlichen eines Virtuosen an sich, Eigendünkel und Eitelkeit waren ihm fremd; kein Blender war er, der durch äußere Kunststücke, durch willkürliche Auffassung und Effekthascherei von sich reden machen wollte. Das unstete Wanderleben gefiel ihm nicht recht, und er wußte zwischen den Konzerten, zu denen er gewünscht wurde, Zeit zur Ruhe und Sammlung und zu ernsten Studien zu gewinnen. Gerne beteiligte er sich dagegen an großen, regelmäßig wiederkehrenden Musikveranstaltungen, weil sich dabei eine engere Verbindung zwischen Künstler und Zuhörern anbahnte.

Joachim war mehr als ein Virtuose; er war ein großer Musiker, ein edler Künstler, ja, mehr noch, ein vornehmer, echter Mensch, der von einer wahrhaft priesterlichen Auffassung seines Künstlerberufes durchdrungen war. Diese Eigenschaft hob ihn turmhoch über andere damals wirkende Geigenspieler hinaus und machte ihn zu ihrem Fürsten und Führer. Er hatte nicht nötig, wie einst Liszt, nach einer an äußeren Erfolgen unerhört reichen, unruhigen und innerlich doch nicht befriedigenden Virtuosenzeit sich plötzlich zurückzuziehen und sich selbst wiederzufinden; denn er war nicht wie dieser so im Virtuosenleben aufgegangen, hatte sich selbst nie verloren, und darum konnte ihn nie Ueberdruß erfassen. Bei allem, was Joachim wirkte, trat seine Person zurück; sein oberstes Gesetz war, der Kunst und den Menschen zu dienen. Bei seinem Spiel ließ er den Komponisten zum Zuhörer sprechen; er war nur der Mittler zwischen beiden. Er ging ganz in dem Werke, das er spielte, auf, versenkte sich in dessen Inhalt und las heraus, was in ihm stand. Keiner wußte so wie er den Stil der verschiedenen Komponisten zu treffen und ihren Intentionen gerecht zu werden. So wurde er der vollkommenste Interpret, der ganz sein eigenes Ich zu vergessen schien.

Seiner strengen Musikauffassung entsprach es, daß er vor allem sich der klassischen Musik zuwandte und auf diesem Gebiete seine größten Taten vollbrachte. Besonders durch seine Sorge um die letzten Werke Beethovens erfüllte er eine Mission von höchster Bedeutung, die so groß ist, daß ihm schon deswegen seine Abwendung von der neudeutschen Musik verziehen werden muß. Seine Einseitigkeit erscheint als ein Fehler seiner zielsicheren Konsequenz; jedenfalls kann man nicht sagen, daß er sich von der neueren Musik abgewendet habe, ohne sie zu kennen; hat er doch selbst jahrelang dem Weimarer Kreise angehört.

Die Wirkung von Joachims Spiel auf die Zuhörer war stets groß und bedeutend und es hat ihm an äußeren Ehren nicht gefehlt. Lorbeer und Ehrengaben wurden ihm im reichen Maße zuteil, aber sie bedeuteten für ihn mehr als die im Rausche und impulsiv dargebrachten Huldigungen, die einem blendenden Virtuosen zuteil werden; sie bedeuteten den Dank und die innige Zuneigung froh beglückter und zum Schönen und Hohen emporgeführter Menschen. Denn sein Spiel berauschte nicht und machte nicht trunken, aber es machte froh und glücklich und ließ alles Erdenschwere weit hinter sich: daher war es ein Erlebnis, ein hoher geistiger Gewinn. Solches Spiel kann nie das Ergebnis bloßen technischen, einseitig musikalischen Studiums sein, sondern kann nur herwachsen aus einem allgemein gebildeten, innerlich ausgereiften, edlen Charakter, den Joachim durch fortgesetzte ernste Studien immer mehr zu vertiefen suchte. Daher auch das Geheimnis, daß in seinen späteren Jahren sein Spiel nicht etwa wirkungsloser, sondern reiner, tiefer und zwingender wurde. Als alter Mann, der, da seine Technik etwas nachzulassen begann, besser getan hätte, wenn er einige Jahre früher dem öffentlichen Spiel entsagt hätte, wußte er doch noch die Klarheit seines Geistes, seine edle Auffassung, sein herrliches Interpretationstalent zu beweisen und die Seele über den Körper herrschen zu lassen.

Was aber sagt uns dieses alles über Joachims Bedeutung über seine Zeit hinaus? Vor allem das eine: Joachim war trotz allem einer der modernsten Musiker seiner Zeit, ja noch heute müßte er zu den fortschrittlichsten, die Zeit vollkommen verstehenden Meistern gezählt werden. Und warum? Nun, weil unsere Zeit und die Zukunft vom Musiker grade das verlangt, was Joachim in so vollkommenem Maße erfüllte: das Zurücktreten hinter das Werk, das Neuschaffen und die Anregung zum schöpferischen Hören. Mehr und mehr wird ein guter Kunstgeschmack erkennen, daß der reproduzierende Künstler nicht zwischen das Werk und den Zuhörer zu treten hat, sondern lediglich beide miteinander in direkteste Verbindung setzen muß. Der Personenkultus früherer Zeiten ist glücklicherweise geschwunden. Der Zuhörer lauscht jetzt nicht dem Geiger oder dem Klavierspieler, sondern Bach, Beethoven und den andern großen Meistern selbst. Der gebildete Zuhörer will und muß selbst an dem Aufbau des Werkes beteiligt sein; für ihn ist Musikhören ein Akt intensiver Mitarbeit, nicht bloßen passiven Genusses. Die größte Forderung an den reproduzierenden Künstler der Gegenwart und der Zukunft heißt, so zu spielen, daß dieses aktive Zuhören möglich ist. Die Erfüllung dieser Forderung ist die schwerste Aufgabe für den Künstler, denn das Werk soll nicht in der Verzerrung erscheinen, sondern rein und klar wie im Spiegel. Und ein Spiegel soll das Spiel des echten Musikers sein, wie es das Spiel Joachims war. Joachims Beispiel wird daher noch in weiter Zukunft wirksam sein und anregend auf jeden Künstler, der gleich ihm das Höchste erreichen und die Zeichen der Zeit verstehen will.

Es ist ganz natürlich, daß ein solch eminenter Musiker wie Joachim nicht nur dem Solospiel sich hingab, sondern daß seine Deutungskunst und seine allgemeine musikalische Kraft ihn auch andern Gebieten der Musikausübung zuführte. Mag seiner Tätigkeit als Dirigent und Komponist keine große Bedeutung zuerkannt werden, dann muß ihm eine um so größere auf dem Gebiete der Kammermusik zugesprochen werden. Er ist der Begründer des modernen Quartettspiels und erreichte mit seinen Mitspielern eine Vollkommenheit des Spieles und eine Reinheit des Stils, eine Einheit der Musikauffassung, daß auch hierbei der Zuhörer an seiner eigenen Mitwirkung am Aufbau des Werkes nicht gestört wurde. Ein solches Musikgenießen, wie es bei Joachim möglich war, gleicht dem Lesen der Bibel ohne Kommentar, dem eigenen Ausdeuten des Wortes ohne die fremden Suggestionen der Fußnoten.

Das Große in Joachim ist, daß er bloß ein Führer sein wollte zu den Quellen, aus denen lebendiges Wasser fließt.



Joachim-Quartett.
Jos. Joachim — Rob. Hausmann — Eman. Wirth — Karl Halir

Joachims größter Ehrentitel ist daher nicht der eines Meisters und Künstlers, sondern der Titel aller Titel, nämlich der eines großen Erziehers; denn der besagt, daß neben einem reichen großen Können auch das edelste Wollen einhergeht, das Be-

mühen, anderer wegen seine Kunst auszuüben, andere zu beglücken. Es sind die Tugenden eines rechten Bürgers, dem das Gemeinwohl oberstes Gesetz ist. Die erzieherische Tätigkeit eines Musikers wie Joachim stellt ihn in unmittelbare Nähe neben andere Erzieher, Seelsorger und Volksfreunde. Wäre doch diese Ansicht von der erzieherischen Bedeutung des Musikerberufs nicht nur bei den Musikern selbst, sondern bei allen Menschen herrschend! Wie würde das dem Stande der Musiker, aber auch der Allgemeinheit zum Nutzen gereichen! Der Künstler, ein Erzieher, der ebenso an der Höherentwicklung des Menschengeschlechtes mitwirkt, wie der Dichter durch sein Wort, wie der Prediger durch seine Lehre, der Lehrer durch seinen Unterricht, der Regierende durch seine Gesetze! Die Zeit wird kommen und vielleicht ist sie nahe, daß diese Auffassung des Musikerberufes herrschend wird. Dann werden Persönlichkeiten, wie Joachim eine war, in ihrem Werte erst voll erkannt werden.

Joachims Erzieherberuf spricht sich am klarsten darin aus, daß er die vielen Schüler, die sich im Laufe der Jahre zu ihm fanden, in seinem Geiste zu erziehen und anzuregen wußte. Wie wenige hat Joachim Schule gemacht. Darum sind seine Gedanken nicht mit ihm ins Grab gesunken, sondern sie leben fort und erneuern sich in seinen Schülern immer wieder und durchdringen die ganze musikalische Welt. Ueberall wirken seine Schüler in seinem Sinne weiter. Wo sie als Solospieler, als Kammermusiker, als Konzertmeister und Lehrer tätig sind, da erkennt man die gute, künstlerische Art ihres Meisters. Was das für die Geschmacksbildung und die Verbreitung der Musikkultur bedeutet, das ist nicht zu sagen. Seien wir daher des alten Meisters dankbar eingedenk. Daß sein Beispiel so fruchtbringend werden konnte, das ist vielverheißend für die Zukunft.

Wenn die allgemeine Umbildung der Gesellschaftsordnung, die eine Folge des durch den Krieg so stark gewordenen Einheitsgefühls unseres Volkes sein wird, nach und nach sich vollzieht, dann wird man sich d e r Kunst vor allem erinnern, die dazu angetan ist, einigend, beglückend zu wirken, der Musik, die wie keine andere Kunst eine soziale Macht ist, und dann wird man als die besten Künstler die erkennen, denen die Kunst ein Mittel ist, Freude zu bringen und Gutes zu tun und die mit Richard Wagner sagen: „Ich kann den Geist der Musik nicht anders fassen, als in dem der Liebe."

Die Musikanschauung von Hostinsky.

Eine ästhetische Studie von Dr. A. MAECKLENBURG.

(Schluß.)



Weil der Musik nur ein „durch und durch formaler Charakter" (S. 44) zukommt, ist ein geistiger, bestimmter Inhalt nicht zu entdecken, der die Unterlage für solche Gedankennuancen bilden könnte. Versteife man sich darauf, die Musik mit einer der genannten Dichtungsarten in Zusammenhang zu bringen, so könne man sie höchstens als lyrisch charakterisieren, nicht darum, weil sie etwa „Gefühle darstelle" oder „schildere", sondern weil die reine Lyrik ihrem Wesen nach der „absolut formalen Musik" am nächsten komme, insofern als jene ihr Schwergewicht in der f o r m a l e n Seite der Poesie habe, „in der Gedankenarabeske oder im Gedankenkaleidoskop". Finden wir hier das wahre Wesen der Lyrik völlig verkannt in einer Weise, die bei einem Aesthetiker von so hohem Range geradezu wunder nehmen muß, so ist die schroffe Ablehnung jeglichen C h a r a k t e r s der Musik erst recht befremdend. Sie erklärt sich nur aus dem ultraformalistischen Standpunkte Hostinskys, der einen irgendwie geistigen Gehalt nicht zuläßt. Man könnte in letzterer Beziehung Hostinsky geradezu einen N i h i l i s t e n in der Musik nennen, während Hanslick nur das Prädikat eines musikalischen Materialisten zuzusprechen wäre. Was hätte R. Schumann dazu gesagt, wenn ihm jemand diese nüchterne Theorie entwickelt hätte? Hätte er nicht, wie einst Wieck gegenüber, ausgerufen: „Meine fis moll-Sonate nicht leidenschaftlich, nicht dramatisch bewegt?" Er hätte es ferner als Beleidigung aufgefaßt, wenn man seinen unsterblichen Liedern den lyrischen Charakter abgesprochen, ihre Musik nur „im übertragenen Sinne" lyrisch genannt hätte, weil in dem Texte allein das eigentliche lyrische Element läge. Und nun erst Richard Wagner! Doch ich verzichte, ihn gegen Hostinsky ins Feld zu führen! Wer das echt d r a m a t i s c h e Moment in seinen Tonschöpfungen kennt, wird für Hostinskys Ultra-Formalistik nur ein bedauerndes Lächeln haben. Zugegeben, die Musik ist keine Gedankenkunst im eigentlichen Sinne — aber ist sie nicht eine Kunst der Gefühle? Der Untersuchung dieser Frage widmet Hostinsky einen breiten Raum. Hier steht Hostinsky ganz auf den Schultern Hanslicks. Dieser hat eigentlich einen z u e n g e n Begriff von dem Wesen des Gefühles, wovon eben die Irrtümer und Widersprüche Hanslicks ihren Ausgang nehmen. Was wir beiden hier entgegenhalten, ist der eigentliche Nerv der ganzen Sache:

In der Sphäre des Gefühles unterscheiden wir 1. die bestimmten Elemente, die über die Schwelle des Bewußtseins gestiegen und in den Kreis der Vorstellungen getreten sind, in dem sie sich gewissermaßen mit Fleisch und Blut bekleidet haben, in die Formen von Urteilen, Verstandesbeziehungen, von Reflexionen und Maximen, Vergleichungen usw. eingegangen sind. 2. Die u n b e w u ß t e n Momente, die den Untergrund der bewußten, sich später mit klar begrenzten Vorstellungen verbindenden Gefühlserscheinungen bilden, die noch nicht auf das deutlich erkennbare Niveau der Bewußtheit emporgestiegen sind. Dieselben (2) sind kein Phantom, keine Einbildung, vielmehr sind sie das Substrat, aus dem das Gefühlsleben wie aus einem dunklen, ahnungsvollen Borne zu immer bestimmteren Formen anschaulicher Vorstellungen sich entwickelt. Diese unbewußten Elemente im Gefühlsleben sind es, die in Wahrheit seinen Kern bilden und durch die Tonwelt auf unfaßbare geheimnisvolle Art offenbar werden, sich uns verkörpern. Hostinsky und Hanslick kennen nur No. 1, tragen aber den unter No. 2 gekennzeichneten Faktoren des Gefühles keine Rechnung. Hostinsky ist mit Hanslick darin eins, daß die Musik den Ablauf psychischer, bestimmter Vorgänge nicht schildern, darstellen, nachahmen könne. Bei dem unendlichen Reichtume der Welt unserer Gefühlsvorstellungen, bei der unerschöpflichen Mannigfaltigkeit und Volubilität ihrer proteusartigen Gebilde könne selbst das ätherische Reich der Töne in der Abbildung der so unendlich wandelbaren, ineinander so jäh überfließenden, psychischen Vorstellungen nicht gleichen Schritt halten, werde es stets als „bewegte, schwerfällige" Masse erscheinen (S. 49), insofern als die starren Intervalle, die durch spezifisch musikalische Gesetze bedingten Modulationen, Uebergänge an und für sich dem Modus der Gefühlswandlungen heterogen sind. Die Gefühlsvorstellungen müssen sich also erst dazu bequemen, in die Schemata der musikalischen Formen einzugehen, wobei sie naturgemäß viel an ihrer freien Beweglichkeit und ätherischen Natur einbüßen. Wenn aber die Erscheinungsform der psychischen Bewegungen im musikalischen Abbilde ohne ihre „Musikalisierung" oder „Stilisierung" nicht möglich ist, so liegen also auch in dem Falle, daß ein Tonwerk mit dem Anspruche auftritt, das Abbild einer bestimmt schattierten Gefühlsbewegung zu sein, nichts anderes als Tonformen, Tonverhältnisse vor, die eigentlich nicht nach psychischen Gesetzen, sondern nach musik-formell-technischen beurteilt werden wollen. Nicht darauf, daß bestimmte Tonformen uns an außerhalb liegende, analoge Bewegungsverhältnisse unserer Gefühle „erinnern", diese im Reservoir unserer Phantasie aufsteigen lassen, sie uns durch den Spiegel der Einbildungskraft vorzaubern, gründen wir unser ästhetisches Wohlgefallen, sondern dies ist den Tonfiguren selber immanent; nur sie rechtfertigen die ästhetischen Forderungen der Konsequenz und Stetigkeit der Gefühlsentwickelung, „der Einheit der Stimmung", oder sie tun es nicht. Wir sehen, wie Hostinsky hier nach Hanslicks Vorbild die Tonformen f ü r a u t o n o m erklärt, außerhalb derer er nichts anerkennt, dem ein ausschlaggebendes ästhetisches Moment zuzuweisen wäre. Das Elementarische der musikalischen Formen liegt aber neben dem Klange in der B e w e g u n g und D y n a m i k (Hanslick S. 153). Während nun bei Schopenhauer die Musik das Wichtigste der psychischen Vorgänge zur Erscheinung bringt, bildet sie nach Hostinsky nur d e r e n D y n a m i k ab — also ein sekundäres Moment der Gefühle — und es bleibt nur Raum für die abbildende Darstellung d e r Ideen, die auf hörbaren Variationen der Kraft, der Proportionen beruhen, also für die Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, des Eilens, Zögerns, des künstlich Verschlungenen, des einfach Fortschreitenden (Hanslick S. 29). Daß diese Ideen völlig objektlos und darum schemenhaft sind, bedarf keines Beweises. Und während der Idealist Schopenhauer die Musik als die Objektivation des K e r n e s der Gefühle, des tiefsten Wesensgrundes alles Geschehens auffaßt, läßt unser Formalist nach dem Vorgange Hanslicks durch die Musik nur ein u n w e s e n t l i c h e s, äußerliches Element der Gefühlswelt, die B e w e g u n g o h n e j e d e n p s y c h i s c h e n Gehalt ausgesprochen werden. Die Entleerung der Musik von jedem geistigen Gefühlsgehalte kann wohl nicht weiter getrieben werden! Diese pauperisierende Theorie ist ein Hohn auf unsere Meister, die gewiß nicht nur das Unwesentliche ihrer Gefühle, nur die Ideen des Anschwellenden, Absterbenden, nur die Bewegung und Dynamik der seelischen Vorgänge zum Ausdruck bringen wollten! Das Preislied Walters v. Stolzing in den „Meistersingern" z. B. in seinen wunderbaren Variationen und Nuancen, das die geheimsten Seelenregungen der jungen, aufkeimenden Liebe eines reinen und unverfälschten Herzens ausdrückt, belehrt euch Formalisten denn doch eines anderen! Was für enge Grenzen werden

durch diese rigoroseste aller Theorien der Ausdrucksfähigkeit der Musik gezogen! Böte sie nur die Darstellung der Ideen des Crescendo und Decrescendo, die auf den hörbaren Veränderungen der Bewegung und Dynamik basieren, so wäre „die Kunst des Lärmes“, wie sie am 22. April 1914 in Mailand von den hirnverbrannten „Futuristen“, von Marinetti und Konsorten vorgeführt wurde, das einzig zu erstrebende Ideal! Diese Musik knatternder Automotoren, dieses Tamtam heulender Riesengrammophone, das „das Erwachen einer Stadt“, oder eine „Szene auf der Terrasse des Kursaales Diana“ illustrieren sollte, zeigte sich aber in jenem denkwürdigen „Futuristen-Konzerte“ als die Ausgeburt hellen Wahnsinnes. Zu solchen humbugvollen Extravaganzen führt schließlich diese Theorie von der inhalts- und gefühlsleeren Dynamik und Bewegung! Ein Hostinsky resp. Hanslick hätten doch schleunigst ihre Theorie korrigiert, wenn sie die wahnsinnigen Uebertreibungen der „Futuristen“ mit ihrem schmählichen Fiasko erlebt hätten!

Es ist unbestreitbar, daß die Musik, da ihr der Ausdruck bestimmter Gefühle (1) versagt ist, um so tiefer uns die Welt des unbewußten Gefühlslebens (2) offenbart, und von dem Gefühle gerade dem Elemente tiefen Ausdruck verleiht, das nicht in die beschränkende Welt der Worte und Begriffe eintritt. Musik ist und bleibt eine Sprache des Gefühls; sie ragt hinaus über die inhaltsleere Dynamik und Bewegung; sie kann nicht „nur flüstern und stürmen (Hanslick S. 26), sondern auch die Grundschattierungen von Liebe, Kampfstimmung usw. finden in ihr einen ursprünglichen Ausdruck, wenn auch nicht in der Bestimmtheit des in die Region vollen Bewußtseins eingetretenen Gefühles. Mit der philosophischen Begriffsbestimmung des Gefühles stehen wir nicht allein da: vergl. Karl Groos in „Die Spiele der Tiere“, 1896, S. 337, und Theod. Lipps in „Grundtatsachen des Seelenlebens“, 1883 (S. 149, 150). — Für die Erfassung des Musikalisch-Schönen ist die Unterscheidung zwischen „realem Gefühle“ und „ästhetischem Scheingefühle“ (Idealgefühl) unerläßlich.

Es ist ein großes Verdienst Hanslicks, in diese Materie Klarheit gebracht zu haben, in ein Gebiet, auf dem vor ihm die tollsten Verwechselungen von namhaften Aesthetikern begangen wurden. Es ist ein unästhetisches Verhalten, wenn wir nach der Wirklichkeit der aus einem Stücke herausklingenden Gefühlserregungen im Komponisten fragen; es ist ästhetisch gleichgültig, ob sein reales Gefühl mit dem in seinem Werke verwirklichten, durch die Phantasie idealisierten Gefühl übereinstimmt. Ein Wagner mag sich oft in einer durch Geldnot verbitterten Stimmung befunden haben, als er den von irdischen Sorgen abgelösten, in höheren Regionen der Kunst heiter schwebenden Gemütszustand eines Hans Sachs musikalisch schilderte. Wie die Realität des Schönen, über alle Materialität erhaben, rein geistiger Natur ist und in dem Bewußtsein des produzierenden Subjektes liegt, so wird als Objekt für den ästhetischen Genuß nur der schöne Phantasieschein zu betrachten sein, der seine Selbständigkeit und Freiheit von realer Unterströmung als „reiner Schein“ genießt. Es ist klar, daß letzterer nur Anspruch erheben kann, ästhetischer Schein zu sein, wenn er jegliche Vermischung mit realen Elementen meidet, wenn er bei durchgehender Wahrung seiner Reinheit und Unverfälschtheit sich von jeder Trübung seiner „Scheinhaftigkeit“ durch die Affektionen niederer, realer Elemente hütet. Die Anwendung dieser allgemein-ästhetischen Grundsätze auf das Gebiet des Gefühles ergibt die Unzulässigkeit der Hereinziehung bloß realer Stimmungen, der durch die Töne unmittelbar hervorgerufenen Gefühle des Behagens und Mißbehagens usw. in das musikalisch-ästhetische Gebiet, und hier ist Hanslicks Bedeutung nicht zu unterschätzen, daß er, den von Hegel und Schopenhauer eingeschlagenen Wegen folgend, alles bloß reale Fühlen, wie es auf physischem, physiologischem Wege zustande kommt, als außerästhetisch hinstellt. Er ist davon überzeugt, daß die Erweckung unmittelbar realer Gefühle nicht im Bereiche der Aufgabe oder der Tendenz der Musik liegen kann, insofern, als jedes Zurücksinken in die Sphäre des Realen in jähem Widerstreite mit der wesentlichen Natur des Schönen, d. h. mit seiner Scheinhaftigkeit steht, diese untergräbt, ja zerstört (S. 1—7 der 8. Aufl.).

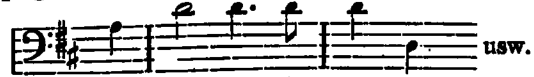
Mag auch die reale Stimmung das künstlerische Schaffen beeinflussen, ihr Nachhall für das ästhetische Erfassen nicht ganz indifferent sein, jedenfalls ist die Wirkung auf die reale Gefühlssphäre untergeordneter Natur und kommt für den ästhetischen Genuß, für das ästhetische Urteil nicht als normierender Faktor in Betracht, sie liegt außerhalb der ästhetischen Sphäre der Subjektivität. Wie steht nun Hostinsky zu diesem Hauptpunkte, wandelt er auch hierin auf Hanslicks Bahnen? Auch Hostinsky zeigt sich über das Wesen des ästhetischen Gefühles wohl orientiert, er hat die Rolle, die es beim Erfassen des ästhetischen Scheines spielt, wohl erfaßt. Er verschließt sich nicht der Erkenntnis, daß jedes Kunstwerk nur in der Bewußtseinssphäre des Subjektes existiert (S. 54, 55); der eigentliche Schauplatz der dramatischen Vorgänge auf der Bühne ist — das Innere des Zuschauers; was in den Seelen der Akteurs hin und her wogt, sich herausspinnt, sind „neu einverleibte Teile“ seines Ichs. Wenn nun aber jeder Vorstellungs- resp. Gefühlskomplex „ein durch das fertige Kunstwerk fixiertes Objekt“ ist, sind die dargestellten Seelenzustände „dem Banne der Subjektivität entrückt, aus unserem Inneren in Gestalten der objektiven Außenwelt projiziert“, sie, die eigentlich auf dem Boden unserer Individualität sich abspielen, erscheinen nun als „Gefühle, Strebungen einer dritten Person, unser Anteil an ihnen hört auf, ein bloß idiopathischer zu sein und wird zu einem sympathischen“. Die in uns erregten Gefühle treten aus dem Gehege unserer Subjektivität heraus; „wir fühlen, fürchten nicht für uns, sondern für den Helden des Drama“. Soweit stimmt Hostinsky mit seinem Lehrmeister Hanslick überein, nun aber gehen ihre Wege diametral auseinander: während Hanslick die realen Gefühle als außerästhetisch ablehnt, schwenkt Hostinsky von dem schon beschrittenen Wege zur idealistischen Auffassung ab und öffnet wieder der physiologisch-pathologischen Wirkung [1] der Musik das Eingangstor in die Musikästhetik, einer Richtung, die ihren Anknüpfungspunkt in Kant fand, — eine weitverzweigte Literatur gegen Ende des 18. Jahrhunderts in der in Tränen einer krankhaften Sentimentalität schwimmenden Werther-Periode hervorbrachte, dann aber energisch ausgeschaltet und kräftig überwunden wurde in der Erkenntnis, daß die Frage nach der sensualistisch-pathologischen Wirkung überhaupt kein Objekt der Musikästhetik sein darf. Wenn auch Hostinsky nicht so weit auf das rückständige Niveau einer rein pathologischen Wertung der Musik zurücksinkt, daß er etwa mit Durutte den dreiteiligen Rhythmus aus dem Blutumlaufe, aus der Systole und Diastole des Herzens, oder mit Mathis Lussy den zweiteiligen und dreiteiligen Takt aus der Atmung ableitete, oder daß er mit Dr. Jackson den Zeit- und Rhythmussinn auf den Pulsschlag zurückführte, oder mit Conrad Lange in der Bewegung der Beine, der Blutzirkulation die physiologischen Grundlagen des Rhythmus finden möchte — was alles als eine gesuchte Künstelei erscheinen muß — (Ed. v. Hartmann: „Die deutsche Aesthetik seit Kant“, 1886, S. 508), so steht er doch nicht an, die Musikgefühle, ohne ihren Zusammenhang mit einem geistigen Gehalte darzutun, direkt an die „Tonempfindungen und ihre mannigfaltigen Kombinationen“ zu binden (S. 45).

Unzweideutig spricht Hostinsky es aus (S. 49), daß die Musik die Gefühle unmittelbar hervorrufe, daher kein Grund zu der Annahme vorliege, daß sie zu ihrer „surrogierenden Schilderung“ zu greifen brauche. Insofern die Gefühle in ihrer Gebundenheit an Töne und Tonformen auftreten, ist kein Zweifel vorhanden, daß sie als ästhetische gewertet werden müssen, weil sie durch ihr Haften an Tonformen als durch diese unmittelbar gegebene „objektive, fixierte“ zu gelten haben (S. 47). Von diesem „fixierten“ Gefühle werden nun die „vagen“, mittelbaren, zufälligen, subjektiven unterschieden, die einen „sekundären“ Charakter haben, weil sie aus den durch die musikalische Wirkung hervorgerufenen Nebengedanken ihren Ursprung herleiten (S. 45, 46; 25, 26). Hostinsky hebt dies als tadelnswerte Seite der „Gefühlsästhetik“ hervor, daß sie die ästhetische Bedeutung in die zufälligen Assoziationen verlege (S. 48), die man vorzugsweise „poetische“ nenne, die aber als sekundäre Gefühlsregungen, in die Sphäre des „Vagen“ gehörig außerhalb des Kreises der ästhetischen Wertung stehen sollen. Und wenn er nun nur die durch die Tonempfindungen „fixierten“ Gefühle als ästhetische anerkennt, also solche, die sinnlich-realer Natur sind, was ist das anders als der schroffste Gegensatz zu Hanslick, der das ganze Gebiet der bloß realen Gefühle als außerhalb des Paradieses des Aesthetischen stehend erklärt, — als der schärfste Widerstreit gegen die besonders durch die tiefgründigen Untersuchungen Hartmanns erhärtete Theorie von der „idealen Scheinhaftigkeit“, die nur dem Gefühle das Prädikat „ästhetisch“ zuerteilt, dessen eigentliches Wesen in seinem idealen Scheine, in der Losgelöstheit von der sinnlichen Realität liegt! Während nun Hostinsky beim Drama eine ausstattende Projizierung unserer eigenen Ideenwelt in die Gestalten des Dramas, eine Umwandlung des idiopathischen Momentes in das sympathische nicht bloß zuläßt, sondern geradezu fordert, muß er bei der völligen Verkennung der idealen Scheingefühle in der Musik und bei der Zulassung nur realer Stimmungen als der unmittelbaren musikalischen Wirkung von einem Hinausreflektieren der Musikgefühle in den ästhetischen Schein Abstand nehmen und nur ihrer Lokalisierung im Inneren des Hörers das Wort reden (S. 55). Wenn nun die Gefühle nicht an eine bestimmte Person fixiert, sondern in dieser Hinsicht vag

[1] Vergl. Sulzer: „Theorie der schönen Künste.“ Sulzer beruft sich, um die pathologische Wirkung der Musik festzustellen, auf Bartolini: „Von den Flöten der Alten“ — auf Orpheus S. 433.

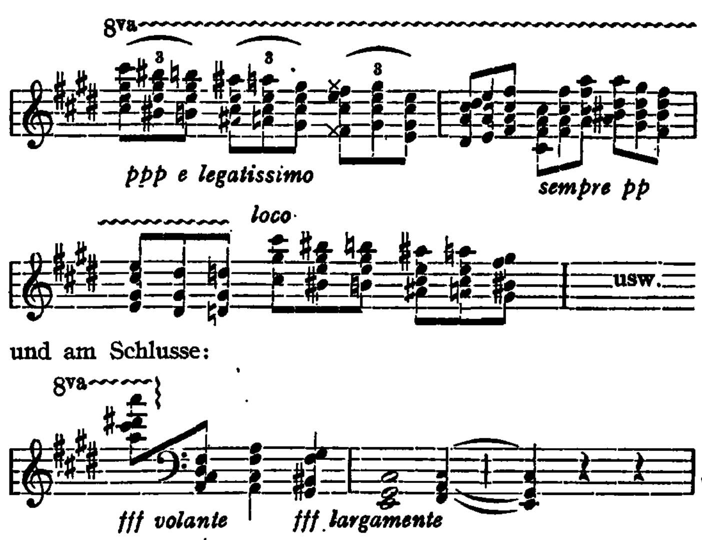
sind, wenn die Teilnahme am Kunstwerke nur idiopathisch bleibt, kann von einem „Darstellen der Gefühle" nicht die Rede sein; unsere durch die Musik hervorgerufenen Gemütsaffektionen erscheinen nur als die sensualistisch-pathologische Wirkung des Tonwerkes, nicht aber als sein Objekt, „Inhalt" oder gar als sein „Zweck", auch dann nicht, wenn sie die Veranlassung zur Entstehung desselben gewesen sind (S. 56). Fällt das hervorragendste Moment des Musik-Schönen, „die Scheinhaftigkeit" dahin, verliert das „Klangbild" den Charakter eines künstlerisch objektivierten Stimmungsbildes, das für uns den Gegenstand der Apperzeption bildet, mit dem wir uns erst in bezug auf Stimmung zu amalgamieren haben, und es ist nur ein unmittelbarer Ausfluß, ein realer Bestandteil unseres Ich. „Wenn sich nun Hostinsky auf das Gebiet des Gesamtkunstwerkes begibt, um dieses seiner ästhetischen Beurteilung zu unterwerfen, erkennt er die Notwendigkeit an, dem ästhetischen Gefühle sein Recht nicht zu verkümmern, die Projektion in die Außenwelt nicht fallen zu lassen, da ja hier im Vereine mit der Musik das Drama auftritt. Wenn im ganzen Gebiete der Poesie der idealen Scheinwelt ihr ästhetisches Recht zusteht, so auch sicherlich dort, wo die Poesie einen Bund mit der Musik schließt — im Gesamtkunstwerke." Hier gerät Hostinsky in eine arge Verlegenheitsklemme, da die ästhetischen Scheingefühle einerseits von der Poesie oder ihrem Ausschnitte, dem Drama gefordert, andererseits von der Musik negiert werden sollen. Wie hilft sich hier Hostinsky aus diesem Dilemma? Zur Rettung seines auf tönernen Füßen stehenden Prinzipes greift er zu folgender merkwürdigen Theorie, die den Wurm der größten Unwahrscheinlichkeit in sich trägt: Bei dem „Projizieren" des Gefühles habe die Musik allerdings keinen Anteil; die durch sie erregte Stimmung ist und bleibt unser Gefühl; aber die ihr von der Gefühlsästhetik fälschlich zugeschriebene Rolle der Gefühlsprojizierung übernehme an ihrer Statt in Wirklichkeit die darstellende, dramatische Kunst — der zweite Hauptfaktor des Gesamtkunstwerkes — allein. Hostinsky versucht (S. 103) diese aparte ästhetische Theorie, die von vornherein mit ihrem doppelten Janusgesicht den Stempel der Künstelei und Unnatürlichkeit an sich trägt, durch eine ästhetische Analyse der ersten Szene aus Glucks „Orpheus" zu erhärten. Erklängen die ergreifenden Harmonien Glucks aus dem Anfange des ersten Aktes vor der mediceischen Venus, niemand käme, so argumentiert Hostinsky, in die Versuchung, die durch die wehmütigen, weihevollen Trauerklänge hervorgerufene Stimmung der Venusgestalt zu imputieren; sehen wir aber die Trauergebärden des Orpheus auf der Bühne, wie er am Grabe seiner teuren Gattin, umgeben von leidtragenden Freunden, sich ganz seinem Seelenschmerze hingibt, werden wir sofort bewogen, die durch die Instrumentaleinleitung in uns hervorgebrachte Stimmung in die Brust des den Schmerz dramatisch und mimisch „darstellenden" Orpheus-Akteurs zu projizieren, wie denn auch der Chorgesang uns einen „sympathischen Widerhall seiner Trauergefühle" wiedergibt.

Gibt es eine unglücklichere, den Kern der Sache verfehlendere Theorie als diese? Ein gewaltiges Armutszeugnis ist es doch, das hier Hostinsky der Musik ausstellt, wenn sie nicht aus eigener Kraft die Umwandlung idiopathischer Gefühle in sympathische zuwege bringt, vielmehr dazu erst der Unterstützung der darstellenden Kunst bedürfen soll. Ohne das darstellende, das Projizieren in den ästhetischen Schein allein bewirkende Bühnenbild, bleiben Pizarros Rachegefühle im „Fidelio" — wenn ich nur die Partitur lese — oder des Bürgermeisters von Saardam komisch-lächerliche Selbstbespiegelungen in seiner Arie: O sancta justitia:



bloß idiopathische Gefühle, d. h. bloß meine eigenen Seelenzustände? Wie, wenn ich keine Neigung verspüre, als ein zweiter Salomo aufzutreten oder die Welt mit meinen Zornausbrüchen in Flammen zu setzen? Es führte keine Brücke zu den Phantasiegestalten, die jene Gefühle verkörpern, denn nur der Geländersteg des Textes und der Mimik? Welch eine lächerlich geringe Einschätzung der Phantasiekraft! Es mag sein, daß ich, wenn ich mir meine Lieblingsopern am Klaviere vortrage und die mit den einzelnen Szenen korrespondierenden Bühnenvorgänge im Geiste etwas verblaßt sehe, das „Projizieren" nicht in derselben kräftigen Intensität vor sich geht wie im Theater, — Tatsache bleibt, daß es unter allen Umständen stattfindet, sobald die Musik dazu auffordert, mich auf den Schwingen kräftig erregter Phantasie in das Feenland Oberons oder zu den den Nibelungenschatz umwogenden Rheintöchtern zu versetzen und daß nicht erst „die darstellende Kunst" mir diese Flügel leiht!

Wenn Mac Dowell in der mit „Adler" betitelten originellen Klavierpoesie in seinem modernen, aber doch charakteristischen, der ihm vorschwebenden Idee vollauf gerecht werdenden Klaviersatze schreibt:



und am Schlusse:

so ist es klar: Ich finde in diesen verschwebenden, himmelan steigenden, auf Aetherwolken in Sonnennähe sich wiegenden Akkorden nicht mein reales körperliches Gefühl wieder — ich sitze ja ganz bequem auf meinem Klaviersessel —, auch ist im Schlusse nicht mein „idiopathisches" Wollen abgespiegelt, aus Himmelshöhe wie ein Adler jählings auf eine an der Erde kriechende Beute herabzustürzen — ein solches reales Wollen ist ja bei mir gar nicht vorhanden. In die Außenwelt werden diese verschwebenden und jäh abfallenden Gefühle nicht projiziert — darin hat allerdings Hostinsky nicht unrecht —, wohl aber in den ästhetischen Ohrenschein, in das Klangbild; die Musik selbst ist es — hier die reine Instrumentalmusik, die durch den Titel allerdings zur Programmusik gestempelt ist —, die mich nötigt, in dieser kleinen Komposition ein künstlerisch objektiviertes, vom Grunde realer Gefühle abgelöstes Stimmungsbild rein anzuschauen, mit dessen einzelnen Perioden, den schwebenden und der jäh unterbrochenen, sich die musikalische Phantasie durch poetische Ausmalung in lebendige Wechselwirkung setzt. Auch beim Aufnehmen absoluter Musik können wir nur mit idealen Scheingefühlen operieren, während reales Fühlen und Wollen als außerästhetisch beiseite steht.

Zu dem Interessantesten, was je über das Verhältnis von musikalischer Produktion und Reproduktion von berufenen Aesthetikern geschrieben ist, gehört der Passus über dasselbe Thema (S. 58—70), der allerdings nur als Episode eingeschaltet ist, weil er in losem Zusammenhange mit Hostinskys Grunduntersuchungen steht und nur vereinzelte Fingerzeige für die ästhetische Würdigung des Gesamtkunstwerkes bringt. Hostinsky legt das Schwergewicht auf die Reproduktion, insofern als er im direkten Gegensatze zu Hanslicks Satz: „Für den philosophischen Begriff ist das komponierte Tonstück ohne Rücksicht auf dessen Aufführung das fertige Kunstwerk" (S. 78), die umgekehrte Behauptung aufstellt: „Erst das tadellos reproduzierte Tonstück ist das fertige Kunstwerk". Jede dieser Aufstellungen steht im Einklange mit dem Prinzip des Behauptenden: Hanslick, der die Projektion der bewegten Seelenvorgänge in das ideale Scheinbild der Partitur zuläßt, dem letztere als objektiviertes Bild der tönend bewegten Formen entgegenklingt, mußte von diesem Standpunkte aus das abgeschlossene Kunstwerk schon in der durch Notenschrift fixierten Komposition sehen. Hostinsky, der über den Idiopathismus der realen Gefühle nicht hinausgehen kann, nach dessen Kunstanschauung die spezifische Schönheit der Musik auf sinnlich gegenwärtigen Tonempfindungen beruht, sowie das Malerisch-Schöne auf sinnlich gegenwärtigen Farbenempfindungen oder das Plastisch-Schöne auf eben solchen Formanschauungen — mußte dagegen, weil er keine andere Musik als die sinnlich-erklingende, als die in die reale Klangwelt einfließende anerkennt — das mit Noten beschriebene Papier ist ihm stumm und tot —, das Kunstwerk mit der schriftlichen Fixierung noch lange nicht für abgeschlossen halten, erst der ausübende Musiker verhilft ihm zum wahrhaft künstlerischen Leben. Wenn man von seinem fadenscheinigen Prinzip des Idiopathismus absieht, das allerdings auch hier störend hindurchklingt[1], kann

[1] Die der Musik so enge Grenzen setzende Definition Hostinskys: Die Musik ist die Kunst — der Töne, d. h. der wirklichen (realen), sinnlich gegenwärtigen Tonempfindungen, führt unseren Aesthetiker im Streite gegen Hanslick zu Sätzen, die das Kopfschütteln unserer großen Dirigenten Weingartner, Strauß usw. herbeiführen würden: „Beim Lesen des Tonstückes verblaßt das spezifisch musikalische Element desselben, der Ton." Weiß Hostinsky

man im allgemeinen die geistvollen, von eminentem Scharfsinne zeugenden ästhetischen Ausführungen, z. B. die feinfühligen Vergleiche mit der Baukunst (S. 61), wohl unterschreiben, mag man Formalist oder Gefühlsästhetiker sein. Ein eigentlicher Widerspruch ergibt sich auf diesem Gebiete auch aus der skrupulösesten Anwendung der gegensätzlichen Prinzipien nicht; vielmehr löst er sich bei tieferem Nachdenken auf. Ob Formalist oder Inhaltsästhetiker — jeder wird den klassischen Sätzen Hostinskys seine volle Zustimmung nicht versagen können: S. 68: „Der Eindruck einer künstlerisch vollendeten Improvisation, einer freien Phantasie, also der Eindruck einer wirklichen augenblicklichen Produktion, nicht aber der einer bloßen Reproduktion, wird für immer das höchste Ziel jeglicher ausübender Kunst und der Gipfelpunkt ihrer Wirkung bleiben." Liszt, Rubinstein usw. setzten ja in der Praxis ihr Siegel auf diese theoretischen Ausführungen Hostinskys.

Die Musikerfamilien Stein-Streicher.

Von THEODOR BOLTE (Budapest).

III. Nanette Streicher.

Im Juli des Jahres 1794 begab sich Nanette mit ihrem nunmehrigen Gatten und ihrem jüngeren Bruder Matthias Andreas nach Wien. Hier betrieb sie das ihr zum Bedürfnis gewordene Geschäft in Gemeinschaft mit letzterem unter der Firma „Geschwister Stein" laut eines kaiserlichen Patentes vom 17. Jänner 1794 auf der Landstraße 301 (Zur roten Rose) bis 1802, in welcher Zeit sich die Geschwister trennten. Nunmehr lautete ihre Firma: „Nanette Stein, geb. Streicher". Ihre Instrumente waren bei Peters in Leipzig vertreten.

Die „Allgemeine musikalische Zeitung" schrieb u. a.: „Madame Streicher beweist durch ihr Beispiel, daß im Fache der Kunst der schöneren Hälfte noch ein weites und selten benütztes Feld offen steht." Im Jahrbuch der Kunst (1795), Wien, wird neben Walters Klavier, dessen sich Mozart bediente, Schanz' als Kopie Steins als dritte große Meisterin Madame Streicher auf der Landstraße genannt. Für „sanftes, schmelzendes Spiel" ist nur Streichers Flügel geeignet.

Jedenfalls war weder vor noch nach der zartbesaiteten Nanette der Klavierbau in weiblichen Händen. Allerdings waren die Saitenbezüge damals leichter zu stimmen und für eine Frauenhand geeigneter zu behandeln als jetzt. — Ein Nanette-Streicher-Flügel findet sich in der Sammlung musikalischer Instrumente P. de Witts in Leipzig.

Nach ihrem Verkehr in Baden mit Beethoven, wo sie alljährlich bei Dr. Anton Rollett[1] wohnten, erhielt sie von dem schwerhörigen Meister 60 Briefe und Zuschriften. In der Gedichtsammlung von Dr. Hermann Rollett[2] findet sich ein Vers: „Im Helenental, dicht am Eingang des Tales, an dem mir lachte das Leben, hab' ich, noch steht er vor mir, einmal Beethoven gesehen — Streicher, derselbe, der floh mit Schiller von Stuttgart nach Mannheim — wohnte allsommers bei mir, er und sein herrliches Weib." —

Nanette Streicher war im Sommer 1813 in Baden bei Wien. Dort sah sie den völlig verwahrlosten Zustand Beethovens. Die Dame nimmt sich des schwerhörigen Mannes an, sucht eine ordentliche Wohnung, regelt die „verwirrtesten Bedientenverhältnisse" bis zur „gütigen Besorgung der Wäsche" und schafft sogar den zinnernen Löffel zum Medizinnehmen herbei. 1817 schrieb Beethoven an Frau Streicher: „Kommen Sie an die alte Ruine, so denken Sie, daß dort Beethoven oft verweilt, durcheilen Sie die herrlichen Tannenwälder, so denken Sie, daß da oft komponierte Beethoven." — Die Briefe berührten vorwiegend Alltagsdinge. Es handelte sich z. B. 1817 um die Beschaffung einer Wohnung in der Gärtnergasse 26 im III. Bezirk. Beethoven scheint eine gewisse Vorliebe für Silberzeug gehabt zu haben. Die Anreden in den Briefen lauteten zumeist: „Meine liebe werte Streicher" und später „Meine werte Freundin". Der Name Streicher wurde von Beethoven stets wortspielend und humorvoll behandelt, z. B. „Spielen Sie Ihrem Mann keine Streiche — Lassen Sie sich nicht zu Ehestreichen verführen — Welcher Streich von der Frau Streicher!" Ebenso wurde auch der Name Stein zu Wortspielen benützt. Beethoven schüttete stets sein Herz der fürsorglichen Freundin gegenüber aus, sie war ihm bedeutend mehr als seinerzeit Frau Marie Halm, geb. Sebastiani[1].

Als Pianistin und Sängerin wurde Nanette Streicher bereits in ihren Jugendjahren gewürdigt und sie ist als Beethoven-Interpretin den Leistungen der Frau Leopoldine Pachler geb. Koschak nicht nachgestanden. Nach Lachner spielte um 1822 Beethoven bei Streicher. Nanette übte gerade an Beethovens großem Klaviertrio op. 97 in B dur. Beethoven kam, lauschte ihr mittels Hörrohrs, spielte ihr die betreffende Stelle vor und entfernte sich wieder. Selbst den leichteren Kompositionen aus ihrer Jugendzeit von Haydn, Mozart usw. wußte Nanette eine Bedeutung, einen Reiz zu geben, der sie von ihrer vorteilhaftesten Seite darstellte und verborgene Schönheiten enthüllte. Als in späterer Zeit Clementi, Cramer, Dussek, Beethoven u. a. auftraten und für das allmählich auf fünfeinhalb und sechs volle Oktaven erweiterte Pianoforte nun viel großartiger und vollstimmiger schrieben, so waren es die letzteren Komponisten, deren Werke sie vorzüglich liebte und die ihrem Gefühle am besten entsprachen.

Obwohl Beethoven aus unbekannten Gründen aufhörte, bei Streichers zu verkehren, so öffnete er doch auch weiter der Frau Streicher gerne sein Herz als der stets fürsorglichen Freundin, in welcher er einen „richtenden Engel" sah, welcher Ruhe stiften mußte zwischen ihm und seiner störrischen Dienerschaft. Nanettens Besorgungen vergütete Beethoven, wie eine Wäscherechnung, die 11 Gulden erreichte. Noch ein Wort Beethovens an Frau Nanette: „Verzeihen Sie mir, wenn ich Sie vielleicht durch meine heutige Mission beleidigt — meine Kränklichkeit und meine so traurige Lage in dieser Hinsicht lassen mich nicht wie sonst alles abwägen. Ich bitte Sie um das Bettzeug — verzeihen Sie einem Erschöpften!" Eine seiner letzten Zuschriften lautete: „Freue mich, daß Sie mir auch ferner mein Hauswesen versehen wollen. Leben und weben Sie wohl, Ihr Beethoven." Den brieflichen Verkehr vermittelte in der Regel Nanettens Töchterchen Sophie, Beethovens „Brieftaube". Die Freundschaft zwischen Beethoven und dem Ehepaare Streicher blieb ungestört aufrechterhalten und er bekundete den wärmsten Dank für ihre liebevolle Mühewaltung, die sie ihm während seiner Krankheit zuteil werden ließen.

Andreas veranlaßte den gelegentlich seiner Studienreise in London (1824) mit ihm bekannten Harfenfabrikanten Johann Andreas Stumpff, sich für Beethoven zu verwenden. Stumpff gab ihm damals für Beethoven ein zu komponierendes Gedicht[2] mit. — Durch Nanette Streicher wurde der Komponist Peter Winter bei Beethoven eingeführt.

Dem Ehepaar Streicher wurde am 3. Januar 1796 ein Sohn geboren, namens Johann Baptist, welcher gleichfalls das mütterliche Talent erbte und sich dem Klavierbau widmete. Die Firma lautete später: „Nanette Streicher und Sohn". Johann Baptist erhielt 1797 eine Schwester Sophie, die Beethoven vorgestellt wurde. Er versäumte nicht, ihren Eltern erzieherische Ratschläge zu geben. Sophie wurde die nachmalige Gattin des Hauptpfarrers Ernst Pauer, Vater des Pianisten Ernst (1826—1905). Max Pauer (geb. 1866) ist dessen Sohn. Frau Sophie Pauer-Streicher starb 1840.

Anfang des Jahres 1833 verschieden beide Gatten Streicher, Nanette am 16. Januar, während ihr Andreas am 25. Mai nachfolgte. Das Ehepaar wurde zunächst auf dem St. Marxerfriedhof, wo Mozart ruht, bestattet und erhielt ein gemeinsames Grabdenkmal; nach dessen Auflassung wurden sie in die Familiengruft auf dem evangelischen Matzleinsdorferfriedhof übertragen. Endlich, 8. Oktober 1891, erhielten beide ein Grabdenkmal mit einer Lyra auf dem Ehrengrab am Zentralfriedhof. Bei der Exhumierung hielt Hermann Rollett die Weiherede.

Der Bildhauer Christian Mayer fertigte eine wohlgelungene Büste von Andreas Streicher[3]. Von Nanette Streicher liegt ein Aquarell im Profil (1829 nach dem Leben) vor, mit liebenswürdigen, aber entschlossenen Zügen. Je eine Andreas-Streicher-Büste befindet sich im Rollett-Museum, sowie im Schiller-Museum in Marbach, die Nanettens im Rollett Museum in Baden bei Wien in einer auch dem Musikhistoriker wertvollen Sammlung. (Begründet von Dr. Anton Rollett 1869.)

nichts von der Kraft des inneren Ohres, das den tauben Beethoven zur Abfassung seiner herrlichsten und tiefsten Tonschöpfungen befähigte, nichts von der Macht der musikalischen Phantasie, die die apartesten Ton- und Farbenkombinationen der schwierigsten Partitur innerlich erleben und durchfühlen kann, als höre man alles leibhaftig?

[1] In dem bekannten Rollett-Museum zu Baden finden sich nächst Beethovens Graf-Flügel die Büsten von Andreas und Nanette Streicher (von Anton Dietrich) und andere musikalische Reliquien.

[2] Dr. H. Rollett, Gedichte, 1866, Leipzig. Auch erwähnt Dr. phil. Hermann Rollett, der Sohn Dr. Anton Rolletts, in seinen „Begegnungen" (1903, Wien) Nanetten. Vgl. auch desselben Verfassers „Beethoven in Baden", 2. Auflage, 1902.

[1] Die gleichalterige Gattin seines Freundes Anton Halm, dessen Gastfreundschaft Beethoven gerne genoß.

[2] Stumpff schilderte ausführlich seinen späteren Besuch bei Beethoven in Baden, bei dem ihn Streicher einführte, in der „Oestr. Bibliothek" (Insel-Verlag).

[3] Nach einer Radierung von Anton Dietrich nach Chr. Mayer in Wurzbachs Schiller-Buch 1859.

Andreas schrieb seiner Gattin einen warmempfundenen längeren Nekrolog von literarischem Wert in der Allgemeinen musikalischen Zeitung Nr. 23 vom 5. Juni 1833, während über ihn ein Nachruf in derselben Zeitung am 12. Februar 1834 erschien.

Johann Baptist Streicher (1796—1871), welcher den Klavierbau im Ausland studierte, trat bereits 1814 in das mütterliche Geschäft ein und brachte es zu noch größerem Erfolge. Nach dem Ableben seiner Eltern führte er die Firma unter dem Namen „J. B. Streicher" weiter und erlebte somit die Glanzzeit seiner Anstalt. Ein Jahr vor dem Ableben seiner Eltern führte er 1834 Auguste André [1] (1802 bis 1847) aus Offenbach als Gattin heim. —

Da das alte, seit zirka 200 Jahren bestehende Streicher-Haus zu eng wurde, errichtete die Firma Streicher 1838 den weit größeren sogenannten „Streicher-Hof", welcher 1878 durch ein Rückgebäude und einen idyllischen Garten erweitert wurde.

Die Streicher-Flügel wurden nächst Beethoven durch die erwähnten großen Künstler des In- und Auslandes gespielt und geschätzt. 1840 erschien ein Gedicht nach der Aufführung von Mozarts Klavierquartett auf einem Patentflügel von Joh. Bapt. Streicher „— der alles so gefügt hat, daß die Wogen der Töne leicht des Künstlers Hand erweckt". — Die „Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur und Theater" vom 23. März 1826 berichtet über das zweite Abonnements-Konzert Schuppanzigs: „Herr Halm [2] ließ sich zum erstenmal auf einem J. B. Streicherschen Patent-Pianoforte mit dem Hammer nach oben hören [3], dessen edler melodiöser Klang alle Ansprüche befriedigte und zugleich die vorhandene Meinung, als wäre die Art der Instrumente weniger für Konzert- als für Kammermusik geeignet, vollständig widerlegt." — Eine andere Erfindung war das Pianoforte mit dem Hammerschlag von oben. Nur infolge seiner unschönen Form ließ sich das Instrument nicht weiter einführen. 1824 erfand Johann Baptist einen Oktavkoppelzug und 1831 einen neuen Mechanismus für „englische Kabinett-Pianofortes". 1833 erhielt Johann Baptist das Bürgerrecht. Die damalige Kunstwelt versammelte sich noch immer im Streicherschen Salon und während der Kongreßzeit im alten Gebäude auch die Aristokratie. Hier wurde Schuberts Sextett op. 166, sowie dessen Streich-Quartett d moll erstmalig zu Gehör gebracht. — Das durch einen Vollbart umrahmte Haupt Johann Baptist Streichers zeugt von hoher Intelligenz. Johann Baptist soll (nach mündlicher Ueberlieferung) unter den Männern gewesen sein, welche 1826 Beethoven 100 Pfund und die Werke Händels überreichten; er trug bei des Meisters Begräbnis den Sarg. Er weilte wiederholt geschäftlich im Auslande und gehörte der Jury bei den Weltausstellungen in Paris 1867 und in London 1851 an. An Auszeichnungen erhielt er 1839 den Hoftitel und die goldene Medaille, 1859 den Kammertitel, die goldene Medaille der Pariser Weltausstellung und denselben höchsten Preis bei den Wiener Weltausstellungen 1835, 1839 und 1845. Johann Baptist verfaßte über die Klavierabteilungen der Pariser Weltausstellung 1849 bezw. der Londoner 1851 je einen Fachbericht, hielt 1. Februar 1847 in Wien einen Vortrag „Wie wären Klavierinstrumente bei Industrieausstellungen möglichst richtig zu beurteilen" und betätigte sich auch sonst als Fachschriftsteller. (Schluß folgt.)



Johann Baptist Streicher.

Prager musikalische Nachrichten.

(Drittes Kriegsjahr.)

1. Alexander von Zemlinsky.

Ein Gefühlsmusiker allerersten Ranges. Der genialste Orchesterdirigent. Seit sieben Jahren am Neuen Deutschen Theater. Ein Musiker, der mit seiner Phantasie in die extremsten stilistischen Eigenarten der einzelnen Individualitäten eindringt, und dann aus der Ueberfülle seines Temperamentes, mit einem Impetus ohnegleichen die Musik gestaltet, mehr produktiv als reproduktiv. Der durch seine rhythmische Kunst die Elemente der dichtesten Polyphonie klarlegt, der durch seine Orchesterdynamik eine bewundernswerte Tonfülle des leise singenden Orchesters bis in die zartesten gehauchten verschwebenden Klänge gewinnt, der mit feinen dynamischen Schattierungen und einem dynamischen Aufbau im Großen seltene Formschönheit erreicht, der Freude hat an impressionistischen Farben, doch ohne die Prägnanz der Linie zu berühren. Im Gegenteil: zur Verfeinerung der Form, zur Belebung des Inhalts gebraucht er sie. Ueber diese primären Grundlagen ist aber ein weltenumspannendes Gefühl gebreitet. Und ein die Musik aufwühlendes, die Musik schöpferisch immer neu gestaltendes Temperament, eine über Berge tragende Phantasie und eine Leidenschaft sondergleichen kennzeichnen das Wesen seines Musizierens. — In einer selbständigen Studie freue ich mich auf breiterer Grundlage der Darstellungskunst dieses Gottbegnadeten gerecht zu werden.

Nun einige Worte über *Alexander von Zemlinskys* neue Oper „*Eine Florentinische Tragödie*" (Universaledition), deren österreichische Uraufführung unter seiner Leitung am Prager Neuen Deutschen Theater gefeiert wurde; und bei dieser Gelegenheit ein kurzes Bekenntnis über die anderen bemerkenswerten Erstaufführungen, die mit einer einzigen Ausnahme ebenfalls von Zemlinsky dirigiert worden sind. — Die Florentinische Tragödie — ein kunstreiches nobles Werk —, das allerdings mit der Architektur des Wildeschen Wortdramas steht und fällt. Die bildhafte blendende Musik Zemlinskys widmet sich der filigranen Arbeit der Dichtung, vergißt aber bei ihrem Schwelgen in Ornamenten, bei ihrem sich Berauschen an Klängen und trotz kraftvoller Ansätze zu prägnanter Plastik ihre vornehmliche Sendung: dramatisch zu sein: In einem einzigen großen Atemzug, in unaufhaltsam vorwärtsdrängendem Geschehen zu einem unabwendbaren Schicksal hinabzueilen. Zemlinskys Musik detailliert, sie verfällt dem Monolog der Wildeschen Dichtung, der ein inneres Geschehen in breiter Fassung psychologisch ausdeutet und trotz großer Darstellung von einer leise umklammernden Monotonie sich nie lösen wird. Auch durch Zemlinskys Musik nicht erlöst werden kann, in der wir wirkende Kontraste und befreienden Atem suchen und nicht finden. Die Werte der Musik liegen in ihrer Schilderungsfähigkeit, in der glühenden Phantasie ihrer Harmonik, ihrer Alteration, ihrer Chromatik, ihrer schillernden, irisierenden gleißenden Klangpracht. Deswegen mußten wortmalerische Strukturen der Rede dem Farbenvirtuosen besonders gelingen. Deswegen ist die Feilbietungsszene mit ihrer tonmalerischen Kunst besonders ausdrucksreich geworden: wo von Brokaten die Rede ist, von Damasten mit ihren feinen Geweben, von Samt und schillernder Seide, von Spitzen und Stickereien, von Perlen und Edelsteinen, von einer Spange, „auf der ein gehörnter schlanker Faun aus Gold nach einem Silbernixlein hüpft" — das sind auch musikalische Kostbarkeiten von berückender Pracht. Die Sprache ist überreich an Bildern, daher auch die Musik voll leuchtender Schönheiten: voll Bilder, Farben, Figuren, Dekorationen. Alles andere verschwebt im Halbdämmer.

Seines Schülers *E. W. Korngold* „*Violanta*" (Schott Söhne, Mainz) hat allerdings prägnantere musikalische Linien, die sich jedem braven Bürger kräftig eindrücken; das ziemt sich für jede Mordoper. Violanta, Mona Lisa e tutti quanti mit ihren bekannten Ahnen. Uebrigens — erstaunlich die Gewandtheit der Form. Ein gründlicheres Eingehen fällt fort, da ich eingestehe in veristischen Dingen nicht objektiv genug zu sein. — Sein „*Ring des Polykrates*" (Text von Heinrich Teweles) fiel mir durch seine persönlichere Ausdrucksweise auf; insbesondere, wo er humorvolle Gedanken, komische Situationen, lustige Stimmungen und witzige Parlandi zu geben hat ist er bemerkenswert. In dieser Oper ist sein ursprüngliches Talent mit freiem Auge zu sehen. Es ist viel Jugendfrische da, mitreißender Uebermut, unbekümmertes Draufgehertum. Es fehlen die altklugen Gedanken, das Ungesund-Routinierte, das fremde Parfum der ein Jahr später geschriebenen Violanta. Der Erfolg war: Aufsehen. — Von *Jul. Bittners* „*Höllisch Gold*" (Universaledition) erhielt man infolge kraftloser Regieauffassung ein verschobenes Bild: Keine Legende, sondern ein Roman im Volkskalender-Stil. *Felix*

[1] Tochter des Hofrates Johann Andrée (1775—1842).
[2] Anton Halm (1789—1872), Pianist und Komponist.
[3] Mit Beethovens großem Klaviertrio in B dur op. 97.

Weingartners „Kain und Abel" konnte bei liebevollster Einstudierung als Arbeit einer typischen Wagner-Nachfolge, mit großem Format, vorhandenen gegebenen und erprobten Harmonien, sonst nobler Ausdrucksweise, nur wenig interessieren. — Einen um so vielgestaltigeren Eindruck erhielt ich von der neubearbeiteten *„Ariadne auf Naxos"*. Köstlichster Strauß. Um die neue Figur: Sentiment, Behagen, Koketterie. In der Oper: Grazie, überirdische Gefühle; dazwischen farbiger Humor, komisch und überspitzt, bizarr und holzschnittmäßig; und wieder Harmonien in unirdischen Gesängen. Im Orchester: Lyrische Kammermusik. Auf der Szene: Stilisierte Liebe. Alle Empfindungen scheinen stilisiert zu sein. Alle Linien symmetrischer: so wie die neuen Proportionen der Teile zum Gesamtwerk. Nur eine Träne: Der geopferten Schauspielmusik! Gerade diese Oper verschwand nach drei Aufführungen vom Spielplan, o Publikum! — Mozartopern in Musteraufführungen durchsetzten das Repertoire, das mit einem Ring-Zyklus geschlossen wurde.

Die Philharmonischen Konzerte des Neuen Deutschen Theaters, die auch unter der Leitung *Alexander von Zemlinskys* stehen, hatten starken Zulauf. Zemlinskys subtile Kunst mit ihrem Sinn für das Märchenhafte, für das Phantastische, für Kaprice und Humor konnte man an *Pfitzners Ouvertüre „Käthchen von Heilbronn"*, an *Schönbergs orchestrierter „Verklärten Nacht"*, *Mozarts Jupitersymphonie und Bizets Arlesienne-Suite* bewundern. Mikroskopisch kommen die Feinheiten zutage. Die Eingebungen erscheinen traumhaft. Die Interpretation gleicht einer Liebkosung. Und trotz dieser Detailkunst ist die ganze Skala der Leidenschaften da, nach der heterogene Wesenserscheinungen verlangen. So erstand die *Lisztsche Faustsymphonie*, *Berlioz' Symphonie phantastique*, *Verdis Requiem* (mit dem deutschen Männergesangverein) in voller Größe. Denn Zemlinsky hat den feinsten Instinkt für das Notwendige und die Souveränität der Gestaltung.

2. Einheimische Instrumentalvirtuosen.

Ein Zeichen der Zeit ist das Auftauchen unserer hervorragendsten einheimischen Instrumentalvirtuosen auch dort, wo sonst nur die Reise-Virtuosen sich sehen lassen konnten. Es ist eine lange Reihe von Namen, die uns da entgegentritt, Künstler darunter, deren zukunftsreiche Laufbahn außer Frage steht und andere, welche in der Fremde längst bekannt sind. Von den Geigern nenne ich nur *Amalie Bartfeld*, deren ausdrucksvolle, feingeistige und stilreine Art ich in einem eigenen Aufsatz (1917, Heft 14) würdigte; *Kocian* und *Kubelik* sind bekannt. Weiter eine Galerie von Klavierspielern. *Aurelia Kaan von Albest* mit blühendem Ton, mit einem klar disponierten, plastisch zergliedernden, akademisch-vornehmen Stil. Die Stavenhagenschüler *Therese und Lothar Wallerstein*, technisch vollendet, sauber, mit überlegener Akkuratesse, und klug berechneter Wirkung. *Hildegard Spengler* besonders begabt für den musikalischen Expressionismus: für Arnold Schönberg und Fidelio Finke, für die jungen Russen und Franzosen, farbig und weich im Anschlag, feinstilisierend. *Eleonore Joksch* in Leidenschaft dahinstürmend, im Gefühl aufgehend, mit großem Wurf, bravourös, mehr noch: virtuos im besten Sinn. *Dr. Wenzel Stěpan* mit Vorliebe für die modernen tschechischen Tonsetzer, deren Rhythmen und melodische Gänge ihm nicht so leicht jemand so rasserein nachspielen wird, ein gedankenvoller Gestalter von hoher künstlerischer Kultur. *Johann Herman*, wuchtig im Ausdruck, breit ausladend, mit schweren Akzenten, scharfen Rhythmen, ein brillanter Techniker. Lauter blutjunge Menschen. Schließlich *Alexander von Zemlinsky*, weiter *Roman Vesely* als Kammermusiker.

3. Deutsche Volkskonzerte.

Der Krieg ist ins dritte Jahr getreten, und die Pflege der Musik zeigt hier eine stärker aufsteigende Entwicklung denn je. Die Demokratisierung des deutschen Musikwesens wurde verwirklicht. Ein ganzes System deutscher Volkskonzerte ist entstanden. Zu volkstümlichen Preisen kann die Bevölkerung durch berufene Köpfe alte und moderne Orchestermusik genießen. Die *Neuen Symphoniekonzerte* unter Gerhard von Keußler, und die *Uraniakonzerte*, zu denen sich gleich anfangs dreitausendvierhundert Menschen gemeldet haben, dienen diesem Zwecke; beide Vereinigungen gründete der Deutsche Künstlerinnenklub. In den *Jugendkonzerten* wird den Kindern intime Musik geboten; klare Erläuterungen Lulu Deutelmosers geleiten die Aufführungen. In den *Hauskonzerten Prager Musiklehrkräfte* — an der Spitze Fidelio Finke — sind Programme aller Zweige der Kammermusik von Stamitz bis Schönberg zu hören.

Erwähne ich der Form wegen noch das *Konservatorium*, das beiden Völkern dienen soll, und das durch etwa zehnfache Vergrößerung des Auditoriums seine Gratiskonzerte popularisierte — so ist damit das langersehnte Bild eines modernen Volkskonzertwesens in Prag gegeben.

4. Bemerkenswerte Konzerte.

Dr. *Gerhard von Keußler* stand an der Spitze der wertvollen *Deutschen Singvereinskonzerte* und der *Neuen Symphoniekonzerte*. Beide Konzertzyklen sowie die Uraufführungen von *G. v. Keußlers „Jesus aus Nazareth"* und *H. Rietsch: Symphonie „Münchhausen"* wurden in Sonderaufsätzen (1917, Heft 19) gewürdigt. (Ein besonderer Aufsatz über Keußlers Wirken wird folgen.)

Solistenkonzerte. Recht spärlich. Sie waren diesmal im *Deutschen Kammermusikverein* gut vertreten. Zur *Reger-Feier* Frau *Kwast-Hodapp* u. a. mit Telemann-Variationen, später Prof. *Straube* mit der Einleitung und Passacaglia für Orgel op. 63 und dem Kyrie eleison und Benedictus op. 59. Tiefe Gedanken und bewegte Gestaltung; man spürt noch nicht die Linien der Hochentwicklung seines Stiles, und die Farben, bei denen wir frieren. Hier wachsen die naiven Blumen seiner Blütezeit und die Spannkraft seiner Musik ist im Zunehmen. *Emmi Leisner* mit Schubert- und Brahms-Liedern, der Pianist *Hoehn* mit Beethoven-Sonaten — wie stets hervorragend. In einem *„Hauskonzerte"* vier hübsche *Klavierstücke* des hiesigen *Fidelio Finke* in einer ausgezeichneten Wiedergabe *Annie Spenglers*. In selbständigen Konzerten boten die heimischen Sängerinnen Frau Prof. *Alma Swoboda*, dann Frau Prof. *Brömse-Schünemann* durchgeistigte verschieden-profilierte Kunst vornehmer Prägung. Frau *Hedda Kux* sang Mahler-Lieder mit schönen Mitteln und verinnerlichter Auffassung. *Ansorge* konzertierte allein, mit *Amalie Bartfeld* gab er einen Beethoven-Abend. Auch *Hubermann* war zu hören.

— Von *Chorkonzerten* rühmte ich bereits die Wiedergabe des *Verdi-Requiems* durch den *Deutschen Männergesangverein*. — Von neueren Chorkompositionen erwähne ich die konservativ-noblen Arbeiten Prof. *Bezecnys* und *Rudolph Freiherrn von Prochazkas*, ferner die modernen Kompositionen von *Fidelio Finke* und Prof. *Heinrich Rietsch*. —

5. Tschechische Musik.

Im *Tschechischen Nationaltheater* gab es eigentlich nur eine einzige Erstaufführung. *Siegfried Nováks* Oper *„Karlstein"*, über deren Physiognomie gesondert berichtet wurde. Novák ist Symphoniker, Kammermusiker, Lyriker, aber nie Dramatiker. *Karl Weis* erwies seine Begabung an der Neubearbeitung seiner *„Zwillinge"*, einer komischen Oper, in der sein Konversationstalent sprüht, seine elegante Melodik jeden besticht. Nur einige Formen gemahnen an das Alter dieser Zwillinge. Ueber *Leos Janaceks* Oper *„Ihre Ziehtochter"* werde ich in anderen Zusammenhängen später eingehender zu schreiben haben. *Janacek komponiert den Tonfall der Wortsprache* und erzielt dadurch neue Rhythmen, eine ungewöhnliche Melodik und eine Dramatik von gewaltigem Ausdruck. Er lauscht den Gesprächen auf den Gassen, notiert die Wortmelodie und freut sich an der Kraft ihrer Expression. Eine Kantilene folgt der anderen. Singweisen der Liebe, des Schmerzes, der Sehnsucht, des Zornes. Steigerungen werden erzielt durch Wortwiederholungen, Satzwiederholungen und Periodenwiederholungen; oft durch dynamische Verstärkung. Das Orchester ist mit Vorliebe homophon und unterstreicht die Singstimmen oft nur unisono. Dramatische Höhepunkte werden etwa durch primitive Streichertremoli hervorgehoben. Auch die Ensembles meiden die Polyphonie, die Stimmen treten nacheinander ein und wiederholen meist träumerisch, was die ersten gesungen haben. Also: Primitivismus, Naturalismus, Ethnographie. Die Durchschlagskraft aber kommt vom Temperament. — Den sechs Premieren des Neuen Deutschen Theaters steht die eine Uraufführung am Nationaltheater einsam gegenüber. Doch war der Spielplan sonst beachtenswert: an 29 Spieltagen des Dezember gab es 21 Aufführungen von 14 Opern — ein Bild des Arbeitens, beeinträchtigt nur durch einen Umstand: daß es der Mehrzahl nach *tschechische* Opern waren, deren Niveau nicht immer bemerkenswert ist. Die Saison beschloß ein *Smetana-Zyklus* anläßlich der *Smetana-Ausstellung*.

Die Konzerte der *Tschechischen Philharmonie* leitete *Dr. W. Zemanek* und fiel auch diesmal durch seine Programme freundlich auf. Als Gast dirigierte *A. Nikisch* sehr ästhetisch aber auch sehr geistvoll sein obligates Reiseprogramm, *Richard Strauß* innerlich unbeteiligt alle Werke, die nicht seinen Namen trugen, seine eigenen mit allem nur erdenklichen Feuer und wirklicher Größe. — Von moderner tschechischer Musik in diesen Konzerten nenne ich die selten-erlesene Kunst

Josef Suks

vor allem. Seine Trauersymphonie *„Asrael"* ist ein Werk aus Quadern des Leides errichtet. Erbaut aus zwei Themen und fünf Sätzen. Die Musik hat etwas niederzwingend-hypnotisches. Selten wurde der Leidenbringer Tod, der unerbittliche Tod, der die Menschen auf Erden trostlos, einsam zurückläßt, so tief geschaut. Suks Gedanken sind schwarze Tiefen, glühende Feuer, schwere Wolken. Ein Ahnen zieht durch seine Seele: Vom Tode derer, die seinem Leben am nächsten stehen. Angst

Schaudern, Grauen senkt sich hernieder und der Tod raubt ihm seinen Nächsten. Grotesk-phantastisch tanzt der Tod seinen Tanz im bleichen Licht... Und das Lied des Leides tönt weiter. Tiefes schmerzliches Gedenken folgt dem gestorbenen Glück. Eine Wüste der Trauer und Zerrissenheit. Da erhebt der Grausame zum zweiten Male seine Hand. Und entführt dem von Gram und Sorge mählich sich Aufraffenden: sein Weib... Zurückgeworfen in unermeßliche Leiden, begraben unter lastender Qual kämpft er einen übermenschlichen Kampf. Sein und Werden versinkt. Himmel und Erde vergeht. Ueber das Leid senkt sich der Schlaf. Die Schmerzenswogen fluten zurück... Ein Titan steht da... Leise fließt ein Strahl aus Götterfernen hernieder... Ein Licht. Es brennt im Dunkeln, wächst zum Brande, breitet sich aus in die Unendlichkeit: Das Leben. Das Leben! So endet das Lied vom Leide, das Ihr alle, die Ihr es höret, miterlebt in seiner Tiefe und Größe. Seine Melodien sind die Quellen des Schmerzes. Seine Gedanken schwarze Wolken, unergründliche Tiefen, leuchtende Feuer. Seine Schönheit kennt nicht die Schönheit dieser Welt. Seine Wirklichkeit ist Vision.... — Ein späteres Werk ist sein „*Phantastisches Scherzo*". Es gibt in kleinerem Format: Unheimliche Stimmungen, schwärmerische Phantasien, Grotesk-Gespensterhaftes. In seiner instrumentalen Grammatik oft verblüffend. Weiche Klänge. Reiche Musik. —

Siegfried Novaks Ouvertüre „*Godiva*" zeigt den in rasender Entwicklung Aufwärtsgestiegenen. Melodische Inspiration mit rhythmischen Köstlichkeiten. Noble Erfindung neben grellen Akzenten. Psychologische Mannigfaltigkeiten, die in verklärende Hymnen ausklingen. Es ist die Höhe seines Impressionismus. — *Gerhard von Keußlers Symphonie in A dur* wurde vom Komponisten dirigiert. *H. Berlioz „Faust Verdammung"* wurde zweimal aufgeführt. Zu den guten Programmen gehört ein Karnevalsprogramm, dann ein historisches Programm aus Böhmen. — —

In einem Wohltätigkeitskonzert leitet *O. Nedbal* die Philharmoniker, *Amalie Bartfeld* spielt dort das Tschaikowskykonzert. Ungefähr vierzehn *Kammermusikkonzerte*, darunter ein Zyklus zum 25jährigen Jubiläum des Tschechischen Streichquartettes, eine Reihe von *Chorkonzerten*, von Konzerten zur Pflege jüngster *tschechischer Liedkunst*, die Uraufführung von *Kubeliks* spießbürgerlichem *Violinkonzert* vervollständigen das Bild. Zu näherem Eingehen fehlt mir der Ehrgeiz. —

In der folgenden Rubrik pflege ich kleine kulturhistorische Merkwürdigkeiten festzuhalten, die später einmal für die Kenntnis der Musikauffassung und des Volksempfindens in Böhmen denkwürdig sein werden und vielleicht heute schon interessant genug sind.

Kulturhistorisches Tagebuch.

Smetana. Ich lese: „Die Behauptung von Smetanas künstlerischer Abhängigkeit von Wagner ist ein Irrtum... sie hat tatsächlich nie existiert. *Smetanas Kunst ist reiner und steht daher höher als die Wagners.* Smetana hat seine Opern nicht nach dem Prinzipe Wagners geschaffen, sondern umgekehrt; gegen ihn; oder noch besser, ohne ihn." (Hudebni-Revue 1917, Mai-Juniheft.)

*

Galerie moderner tschechischer Musiker. In dieser gar nicht bestehenden Anstalt hängen die Porträts von Gustav Mahler, Felix Mottl, Artur Nikisch auf Grund ihrer angeblich tschechischen Abstammung. Heuer mußte *Hans Richter* daran glauben; er war in Raab in Ungarn geboren und seine Mutter — angeblich tschechische Sängerin. — —

*

Das Königreich. Dafür unterzeichnete die *Königlich Preußische Kammersängerin Emmi Destinn* aus Prag, die deutschfeindliche staatsrechtliche Proklamation der Tschechen zur Vereinigung, Selbständigerklärung und Losreißung der Länder der heiligen Wenzelskrone.

*

Smetana-Feier. Der symphonische Zyklus „Mein Vaterland" pflegt von den Tschechen mit nationalen Empfindungen genossen zu werden. Der diesjährige Zyklus war sogar mit politischen Gefühlen aufgenommen worden. Er war von großen Kundgebungen gefolgt. Und mußte wiederholt werden. — —

Smetana-Ausstellung. Sie korrigierte die Gefühle. Sie bewies Smetanas deutsche Erziehung, seine deutsche Bildung, sein deutsches Geistesleben bis in die späten Jahre. Dokumentarisch. In Briefen und Konzepten. Daß seine Opern ernsten Stils der deutschen Neuromantik entsprießen, wissen alle Verehrer des Meisters. **Dr. Erich Steinhard (Prag).**





Stuttgart. Man kann beim besten Willen nicht behaupten, daß das *Theater- und Konzertjahr* 1916/17 uns irgendwelche Sensation gebracht habe. Alles vollzog sich, ich will nicht gerade sagen: ordnungsmäßig, aber doch ohne jene Begleiterscheinungen, die einst die Aufführung von Schillings' „Mona Lisa" auf der Stuttgarter Hofbühne zu einem „Falle" werden ließen. Hinter den Kulissen und anderswo hat freilich, wie erzählt wird, ein Stürmlein getobt, dem Zemlinskis „Florentinische Tragödie" zum Opfer fiel. Wilhelm Busch hätte sagen können: „Ach, man wollt' auch hier schon wieder nicht so wie die Geistlichkeit!" Das Publikum hat von den Vorgängen, die dazu führten, daß die aus ästhetischen Gründen sicherlich stark anfechtbare Oper urplötzlich vom Spielplane verschwand, durch die Presse nichts erfahren. Aber desto mehr — und das war vom Uebel — hinten herum. Ob das nun freilich alles wahr gewesen, darf billig bezweifelt werden. Nicht aber auch die Tatsache selbst, daß irgend ein hoher kirchlicher Würdenträger sich mit seinen Wünschen höheren Ortes Gehör zu verschaffen gewußt hat. Ihn aber haben sicherlich keine ästhetischen Bedenken dazu getrieben. An und für sich wäre ein solches Einschreiten um so weniger notwendig gewesen, als das Werk keine Aussicht hat, auf der Bühne alt zu werden. — Was uns das Theaterjahr sonst noch an Neuheiten brachte, habe ich in diesen Blättern dargelegt und kritisch bewertet: des begabten H. Bienstock „Sandro der Narr" und W. Riedels „Das Lösegeld". Als lokale Neuerscheinungen sind zu erwähnen: Brandt-Buys' „Schneider von Schönau", Bittners „Das höllisch Gold", Weingartners „Dame Kobold", Nedbals unsagbar armselige „Winzerbraut", der auch der nationale Einschlag in der Musik bei dem urteilsfähigen Teile des Publikums nichts nützte, obwohl er dem Werke sein Bestes gibt. Die Operette Nedbals bildete ein Ringlein an dem Schwänzele, das alljährlich, wie es scheint, der großen Spielzeit angehängt werden soll... Für Schillings' „Ingwelde" fand sich an einigen Abenden rege Teilnahme, d'Alberts „Abreise" wurde teilweise lebhaft begrüßt (mir wurde nicht klar, weshalb sich die Leute dabei so gut unterhielten), Lortzings lieber alter „Wildschütz" wirkte erfrischend wie immer, besonderen Anklang aber fanden Gastspiele: der Münchener *Feinhals* als Don Juan und Rigoletto, *Barbara Kemp* als Senta und in Carmen, *Hermine Bosetti* in der Traviata, Frau *Gutheil-Schoder* in Carmen und Elektra, in der auch Frau *Bahr-Mildenburg* aus Wien auftrat. Daneben sind die regelmäßigen Aufführungen des Wagnerschen Ringes und die des Parsifal zu erwähnen, der zur österlichen Zeit in Stuttgart nicht fehlen darf. Daß von Gluck nichts, von Mozart fast nichts (eben nur „Don Juan", der an sich freilich eine ganze Welt modernen Klangprunkplunders aufwiegt) gegeben wurde, sei mit lebhaftem Bedauern festgestellt. Das wird hoffentlich im nächsten Winter besser werden: durch die Stuttgarter Presse lief die Nachricht, daß die neue Mozart-Ausstattung Pankoks vollendet und die Hofbühne nunmehr in der Lage sei, alle Werke des Unsterblichen zu geben. Möge das insbesondere der musikalischen Wiedergabe zugute kommen! Nebenbei will ich bemerken, daß das hiesige vortrefflich angelegte und wundervoll im Walde gelegene *Freilichttheater* seine Vorstellungen wieder aufgenommen hat. Man begann mit Lortzings „Waffenschmied" und zeigt jetzt an „Das Glöckchen des Eremiten" — Beweis genug, daß es der Leitung nicht um künstlerische Taten sondern um Unterhaltung zu tun ist. Schade drum! Vom *Hoftheater* ist noch zu melden, daß uns *Hedy Iracema-Brügelmann* leider verlassen hat, um nach der Kaiserstadt an der Donau überzusiedeln, und daß der trefflichen, nie versagenden Künstlerin *Aagard Oestvig* folgen wird, unser Höchstes versprechender jugendlicher Heldentenor. Hoffen wir wenigstens auf einen erträglichen Ersatz! — Und die *Konzerte*. Auch die *Hofkapelle* brachte außer Straußens „Alpensymphonie" nichts, was zu öffentlichen oder privaten Kontroversen geführt hätte. Da sich aber das Hin- und Herreden über Strauß schwerlich vor dem in anderen Städten ausgezeichnet haben wird, so ist es nicht nötig, darauf einzugehen. Wir hörten weiter noch: A. Bruckners 3. Symphonie, die aus Kompositionen J. S. Bachs geschickt und fesselnd zusammengewobene Suite, die von *Reger* ganz prächtig und ohne jede Ueberbelastung des Werkes instrumentiert worden ist, Schillings' im dritten Satze leider etwas abfallendes Violinkonzert, dem *Berber* ein unübertrefflicher Interpret war, *Nora Duesberg*, die graziöse und temperamentvolle Wiener Geigerin mit Mendelssohns Konzert, *Ansorge* mit Beethovens G dur-Konzert, ferner Dvoraks Violoncell-Konzert, das *Grümmer* ganz ausgezeichnet vortrug, während er mit einer Solosonate von Bach aber auch gar nichts anzufangen wußte.

Langweiliger und mit mehr verlorenen Fäden habe ich Bach noch niemals in meinem ganzen Leben spielen hören. *Vera Schapira*, hier ein gefeierter Gast (ihre blendende Technik wird ihr wohl überall Türe und Tore öffnen: ach, wenn sie nur Herz hätte — ich meine nicht meinet- sondern ihres Spieles wegen . . .), trug die Humoreske von Strauß vor, die sehr zu Unrecht die Bezeichnung einer Burleske trägt. H. Schaubs Intermezzi (Op. 5), die Schillings gleichfalls zur Wiedergabe brachte, sind gut gemachte und wirkungsvoll instrumentierte aber wenig selbständige kleine Werke. Weshalb Hugo Kauns dritte Symphonie, mit der wir auch beglückt wurden, überall so viel „gemacht" hat, ist mir heute noch unbegreiflich. Beim Abschlusse dieser Konzerte bekamen wir u. a. Beethovens Neunte zu hören. Den gefeierten Hauptleiter Schillings löste einmal *E. Band*, ein andermal der Meisterdirigent *F. v. Weingartner* als Gast ab. Seine jugendlich heitere und unreflektierte Serenade und die lustige Ouvertüre haben ihre Wirkung nicht verfehlt. — Das immer höhere Bahnen gewinnende Wendling-Quartett brachte uns liebe, schöne und große Gaben. Regers Opus 146 und Schillings' Quintett (mittlerweile in der Universal-Edition erschienen) gelangten zur eindrucksvollen Uraufführung, während das B dur - Quartett Straeßers keine tiefere Wirkung auszuüben vermochte. Einen Glanzpunkt bildete *Alfred Saals* und *Max Pauers* vollendete Wiedergabe von Beethovens Duo-Sonate op. 69. Schade, daß wir in Stuttgart unsern Pauer so selten hören! Es hat alles seine Ursach', wer kann was dafür, heißt es in einem alten Wiener Possenliedl . . . Das *Stuttgarter Trio* ist, seit der Pianist *Kessissoglu* zur Fahne gerufen worden ist, zum Stillschweigen verdammt. Einen *gewissen* Ersatz (dies, weil sich die Herrschaften von der modernen Kunst fernhielten) brachte das *E. Ney-Trio*, das Beethovensche Werke in vortrefflicher Ausführung bot. An einem Abend tauchten *Marg. von Mikusch, Palma v. Paszthory* und *Joh. Hegar* aus München hier auf, um ein Trio der erstgenannten trefflichen Pianistin u. a. zu spielen. Viel Brahms und etwas Reger war darin zu spüren, noch nichts Eigenes. Und der Himmel so grau und der Reflexion so viel! — *Hermann Keller* setzte seine Abendmusiken in der schönen Markuskirche in glücklicher Weise fort, solange ihn die Militärbehörde nicht liebend an sich zog. Von da ab gab es allerlei Notdachkonstruktionen für das junge Unternehmen, dessen Grund Keller in so vielversprechender Weise gelegt hat. U. a. hörten wir des alten, trefflichen H. Schütz Weihnachts-Oratorium in einer allerdings unzulänglichen Wiedergabe. Der „Verein für klassische Kirchenmusik" *(E. Band)* führte Schuberts Es dur-Messe, Bachs Passion nach Matthäus und (zweimal!) Mendelssohns „Paulus" auf. Die Wiederholung fand anläßlich der Einweihung des von dem seit Kriegsausbruch in Stuttgart naturalisierten (er ist von Geburt Schweizer) *Jakob Brüllmann* geschaffenen Reformationsdenkmals statt. Welche Ideenverbindung bei dieser Wahl herrschte, ist mir in den Wochen, die seit der Feier verflossen sind, weder selbst klar noch klar gemacht worden. — Das *Oratorien-Quartett* führte hier H. Zilchers Deutsches Volksliederspiel und v. Baußnerns „Frau Venus" ein, Arbeiten, für die ich mich nicht in dem Maße begeistern konnte, wie das anderwärts geschehen zu sein scheint. — Die Volkskonzerte des *Württembergischen Goethe-Bundes* können hier nicht übergangen werden, obwohl der Unterzeichnete an ihrer Leitung beteiligt ist. Ich zähle kurz die Veranstaltungen auf: Heldenfeier zum Gedächtnisse an unsere Gefallenen (Männerchöre und Orchesterwerke mit einigen Liedern, eine Aufführung, die notgedrungen nicht in dem Umfange und mit dem Programme stattfand, das anfänglich geplant war), Kammerabend des Stuttgarter Trios mit Werken von Kiel und Wolf-Ferrari, Liederabend von Aagard Oestvig, Fantasienvortrag von *J. Pembaur*, Cornelius-Abend, Tiecks Märchen von der schönen Magelone mit den Brahmsschen Romanzen, zwei Orchesterkonzerte mit der Hofkapelle und der Garnisonsmusik, bei denen Mozarts kleine Nachtmusik, des Meisters A dur-Konzert durch *Wendling*, die romantische Symphonie Wilhelm Maukes, die heitere Serenade von *Joseph Haas* und Lieder von *C. A. Richter*, einem jungen feldgrauen Musiker, zur Aufführung gelangten. Diese Konzerte finden eine stets wachsende Teilnahme. Jedermann hat für ganze 50 Pfennige Zutritt zu ihnen. Die Stellung der Presse zu dem kunsterzieherischen Unternehmen der Volkskonzerte braucht hier nicht erörtert zu werden. Sie ist im allgemeinen eine durchaus wohlwollende. Persönliche Gründe veranlassen mich aber, der fast unausgesetzten Angriffe zu gedenken, die die Leitung der Volkskonzerte und besonders ich selbst durch den den Lesern der N. M.-Z. keineswegs unbekannten Kritiker des sozialdemokratischen Organes, der „Schwäb. Tagwacht", allmählich zu erfahren gewöhnt worden sind. Was da an Gehässigkeiten verspritzt wird, interessiert hier nicht. Ich will nur allgemein bemerken, daß es eine Kleinigkeit wäre, dem Herrn nachzuweisen, daß seine meist an den Haaren herbeigezogenen Ausstellungen teilweise auf falschen Voraussetzungen beruhen, teilweise die Dinge verdrehen oder auch ganz aus seinen eigenen geehrten Fingern gesogen, also objektiv unwahr sind. Indessen will ich mich auf diese an und für sich ohne jede Frage unwichtigen Dinge hier nicht einlassen und auch den letzten Grund für das sonderbare (ich bediene mich eines milden Wortes) Benehmen des Herrn Kritikers nicht aufdecken. Vielleicht gibt er mir an einer anderen Stelle die erwünschte Gelegenheit zu einer Aussprache. O weh! Da der Herr bei seinem scharf ausgeprägten Gefühle für die Wichtigkeit seiner Person und kritischen Tätigkeit öffentliche Antworten nicht verträgt, habe ich Ursache, dem nächsten Winter mit Grauen entgegenzusehen . . . — Nach dieser kleinen Abschweifung will ich noch kurz erwähnen, daß Stuttgart wie andere Großstädte seinen bulgarischen Kunstabend hatte, daß die kleinen Chorvereine wacker an ihrer Arbeit waren, soweit ihnen die böse Zeit das gestattete, und daß auch in den Lazaretten viel Musik gemacht wurde, den armen Kranken eine Labsal zu verschaffen. Die unermüdlichen Sängerinnen *Betzler* und *Elben* wurden für ihre aufopferungsvolle Tätigkeit mit dem Wilhelm- und Charlottenkreuze belohnt. — Die Zahl der *Solisten* war groß. Ich nenne *Margarete Schweikert* (Karlsruhe), *K. Flesch*, die junge und viel versprechende *Lätitia Forster* (Stuttgart), *Morlang* als Geiger, als Klavierspieler die gewandte und temperamentvolle *Lotte Roser* (Stuttgart), *Emil Sauer, d'Albert, Willy Bergmann* (Stuttgart), *Edwin Fischer, Johanna Haustein, Dagmar Benzinger, G. von Paszthory*. *Bolz*, der Heldentenor, gab einen stark theatralisch überheizten Liederabend, auch *Forsell* zeigte sich als Liedersänger (die Bühnenkünstler mit großen Einnahmen könnten den Konzertsaal schon ihren weniger gut gestellten Kollegen, die außerhalb der weltbedeutenden — o über die blöde Phrase! — Bretter ihr Brot verdienen müssen, überlassen! Es wäre auch manchmal gut für ihren künstlerischen Ruf . . .) Auch den jungen *Jörgen Bendix* zog es in den Konzertsaal. Er leistet bei der Stuttgarter Hofoper schon allerlei Zufriedenstellendes. Zum Konzertgesange fehlt noch viel, vor allem die nötige Selbstkritik und Verständnis für die dem Künstler beim Liedgesange gestellte Aufgabe. Prof. *L. Feuerlein* veranstaltete zwei Schubert-Zyklen, *Helge Lindberg*, der sich zu einem erstrangigen Oratoriensänger entwickelt hat, gab mit unserer trefflichen Koloratursängerin *Rhoda von Glehn* einen im Programm leider etwas verunglückten Duetten-Abend (Fragmente aus Händelschen Werken), *Oestvig* fand auch als Liedsänger begeisterte Aufnahme und *Eva Lißmann*, die diesmal mit ihrem Bruder *Hans* kam, und *A. M. Cranz* überzeugten uns aufs neue von ihrer reifen und schönen Kunst. *W. Nagel.*

*

Weimar. Weimars Musikleben wurde auch durch das dritte Kriegsjahr kaum merklich beeinflußt; sowohl in der Oper wie im Konzert gab es viel Beachtenswertes und Erfreuliches. Auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit zeigte sich unsere Hofbühne in den Aufführungen der *Korngoldschen* Opern „Violanta" und „Der Ring des Polykrates". Sowohl Tagespresse wie Publikum zeigten volles Verständnis für das gewaltige Talent dieses jungen Musikers, der in diesen beiden Werken schon so viel Schönes und Verheißungsvolles gibt. Weniger Zustimmung fand *Schillings' „Mona Lisa"*, dessen Musik nicht entschädigen kann für den Hintertreppenstoff dieses Kinodramas trotz ihrer Gewähltheit und vornehmen Größe. Eine willkommene Abwechslung im Spielplan bot das Gastspiel *Forchhammers* als *Tannhäuser*. Hier war alles Stil in Gesang und Darstellung und dabei von wohltuender Natürlichkeit, so daß man seinem Gastspiel als Siegfried in der „Götterdämmerung" mit großem Interesse entgegensehen konnte. Viel Schönes, aber auch schon zu oft Gehörtes brachten die Konzerte unserer Hofkapelle unter *Peter Raabes* Leitung. Immerhin gab es auch etwas Neues, und zwar eine Symphonie von dem Erfurter *Rich. Wetz*, die schon in ihrer ernsten und würdigen Art zu fesseln vermochte. Breit ausladende Melodik auf immer interessanter harmonischer Grundlage kennzeichnen die Faktur dieses nach Größe und Ausdruck ringenden sympathischen Werkes, das nur durch zu starke Ausdehnung zu leiden scheint. Knapp und abgerundet gibt sich das Scherzo, interessant in Erfindung und Harmonie. *Mozart* kommt hier selten zu Gehör, um so mehr mußte die Aufführung der g moll-Symphonie erfreuen, und des überhaupt nie aufgeführten *Mendelssohns* Hebridenouvertüre erweckte bei allen Zuhörern den Wunsch, auch gelegentlich die anderen Konzertouvertüren dieses Komponisten hören zu können. Dasselbe gilt von *Haydn*, dessen Symphonien hier fast vergessen zu sein scheinen. Von Solisten erweckten besonderes Interesse Hofkonzertmeister *Rob. Reitz*, der Brahms' Violinkonzert mit feinem Stilgefühl und sicherer Beherrschung des Stoffes spielte, und dann vor allem der kleine Chilene *Arrau*, der wie im Vorjahre durch seine verheißungsvollen Leistungen am Flügel entzückte. Von hier bekannten Künstlern waren es *Selma v. Scheidt*, Prof. *Albert Fischer* (Sondershausen) und *Paul Schmedes* (Wien), die wieder als gern gehörte Gäste erschienen und das Publikum zu fesseln verstanden, und als ein Ereignis von ganz besonderer Art erwies sich der Liederabend von *Elisa Stünzner* aus Dresden (Hoftheater). Eine solch ehrliche Begeisterung der Zuhörerschaft war selten hier zu verzeichnen. Eine prachtvoll ausgeglichene Stimme von sinnlichem Reiz vereinigt sich hier

mit einem Vortragstalent, das für jedes Lied den richtigen charakteristischen Ton trifft, und es wird, glaube ich, wenig Bühnensängerinnen geben, die so viel künstlerische Intelligenz für den Konzertsaal mitbringen. So wie Frl. Elisa Stünzner Brahmsens „Schwesterlein" zu Gehör bringt, das wird in den Ohren der Zuhörer noch lange nachklingen und schon jetzt freut man sich hier auf ihr für den Herbst angekündigtes Konzert. Helle Freude erweckte auch der Liederabend Frl. *Runges* aus Mannheim (Hoftheater), ehemals langjähriges Mitglied der hiesigen Hofbühne. Frl. Runge bewies, daß sie auch im Konzertsaal zu fesseln versteht, und daß sie als Partner Herrn *Lippmann*, ebenfalls von Mannheim, mitbrachte, das wurde ihr hier besonders gedankt. Herr Lippmann ist ein Tenor von ausgezeichneten stimmlichen Qualitäten, grundmusikalisch und von geläutertem Geschmack in der Auswahl seiner Lieder. Es war ein Genuß, dieser prächtig gebildeten Stimme mit ihrer leichten strahlenden Höhe zu lauschen, um so mehr als der Künstler es versteht, durch seine vornehme Art des Vortrags jedes einzelne Lied zu eindringlichster Geltung zu bringen. Auch auf diese beiden Künstler freut man sich hier schon für den Herbst. Von Geigern waren es *Burmeister* und *Havemann*, die volle Häuser erzielten. Letzterer brachte in diesem Jahre wieder Dr. *Staegemann* mit, der, vom Hofkapellmeister *Kutschbach* (Dresden) prächtig begleitet, von neuem durch seine Vortragsart zu fesseln wußte und für den kommenden Herbst wird man hoffentlich das Streichquartett der Dresdener Hofkapelle hier begrüßen können. Haben wir doch jahrelang schon auf den erhebenden Genuß eines solchen Quartettspiels verzichten müssen. Das Klavier bestritt zumeist in dieser Saison unser einheimischer Pianist Prof. *Hinze-Reinhold*, der besonders mit der prächtig gespielten b moll-Sonate von Chopin starke Eindrücke erzielte. Nicht unerwähnt dürfen ferner bleiben *Lambrino*, der fast alljährlich nach Weimar kommt, und Prof. *Bertrand Roth* (Dresden), der seine reife Kunst in den Dienst der Wohltätigkeit stellte (Freistellenfonds für die Musikschule). Letztere nimmt unter der zielbewußten Leitung Prof. Hinze-Reinholds wieder einen sehr erfreulichen Aufschwung. Eine große Anzahl von Konzerten und Vortragsabenden der Schüler gab Zeugnis von dem künstlerischen Ernst, mit dem an diesem Institut gearbeitet wird. — Das Hoftheater, das im Laufe des Winters infolge des empfindlichen Kohlenmangels eine Zeitlang geschlossen werden mußte, spielt diesmal bis zum 15. Juli und beschließt die Spielzeit mit Figaros Hochzeit. Eine reiche Arbeitszeit hat es hinter sich. Gab es auch wenig Neues auf dem Gebiete der Oper — im Schauspiel ist das ja auch wesentlich leichter —, so war man doch nach Kräften bemüht, den Spielplan so interessant als möglich zu gestalten und durch sinngemäße Ausnutzung der vorhandenen Kräfte künstlerisch Wertvolles zu bieten. Ein zu starker Wechsel des darstellenden Personals scheint auch diesmal nicht stattzufinden — in der Oper Frl. *Elisabeth Imme*, die nach Lübeck geht, und im Schauspiel die Herren *Meister* und *Gerhard*, erster nach Stuttgart, der zweite nach München — und für den wohl in Ruhe tretenden *Heinrich Zeller* scheint man sich für den aus Essen a. Ruhr (Stadttheater) kommenden *Verheyn* entschieden zu haben, der sich schon in der Vorstellung der „Meistersinger" durch seine sympathischen Stimmittel vorteilhaft einführte. Einige sorgsam vorbereitete Operetten gaben auch denen etwas, die sich gern mal erheitern wollten, und eine stets willkommene Abwechslung im Spielplan brachte ein Gastspiel der Weimaranerin Frau *Gutheil-Schoder* aus Wien, die in zwei Abenden wieder ihre Anziehungskraft als geniale Bühnenkünstlerin erwies. Möge der nächsten Spielzeit die Sonne des Friedens leuchten.

Gustav Lewin.

*

Würzburg. Der Ausklang des Winters brachte einen leuchtenden Höhepunkt in dem Liederabend des Münchener Kammersängers *Fritz Brodersen* mit Tonschöpfungen von Schubert, Loewe, Trunk und Strauß. Eine tüchtige Geigerin lernten wir in *Palma v. Paszthory* kennen; sie spielte mit Universitätsprofessor Dr. Mendelssohn-Bartholdy die drei Violinsonaten von Brahms und Ungarische Tänze des gleichen Meisters. In einem Liederabend, den *Lucie Vierna* (Sopran) unter Mitwirkung von *Mabel Martin* (Klavier) veranstaltete, war es letztere, die meine Aufmerksamkeit auf sich zu lenken verstand sowohl als Begleiterin wie als Chopin-Spielerin. *Gabriele v. Lottner* (Cembalo), *Berta Fink Zollitsch* (Violine), *Philippine Landshoff* (Gesang), *Christian Döbereiner* (Viola da Gamba), *Wilhelmine Demharter* (Violine) führten uns in höchst dankenswerter Weise alte Kammermusik auf Originalinstrumenten vor. Ebenso greift der Lautensänger *Robert Kothe* zurück in die Vergangenheit und ist in diesem Geiste auch schöpferisch tätig. Ein Konzert zum Besten der städtischen Kriegsfürsorge machte uns neben anderen Darbietungen mit neuen Klavierstücken aus Opus 24 von *Hans Schindler* bekannt, die wegen ihrer ebenso reizvollen wie lehrhaften Art weitere Verbreitung verdienen. Kammervirtuos *Julius Manigold*, wie Schindler Lehrer am hiesigen Konservatorium, übermittelte als Meister seines Instruments Flötenkompositionen von Friedrich dem Großen und von W. A. Mozart. Beifall fand ein Balladen-, Lieder- und Arienabend von Opernsänger *Arnold Langefeld*, Kammersängerin *Johanna Brun* und Kapellmeister *Pittrich*, sämtliche vom Stadttheater Nürnberg. Der Besuch des vierten Jugendkonzertes, veranstaltet vom Privatlehrerinnenverein Würzburg, e. V., überzeugte von dem erzieherischen Werte dieser von *Gusti Kirchdorffer* geleiteten Unternehmungen. Als Ziel galt die Einführung in die Suiten- und Fugenform. Die klaren, dem jugendlichen Fassungsvermögen angepaßten mündlichen Ausführungen wie die gediegenen musikalischen Vorträge weisen den Kunstsinn unseres musikbeflissenen Nachwuchses auf erstrebenswerte gute Bahnen, fördern das Verständnis für gehaltvolle Musik und beeinflussen so im besten Sinne die Geschmacksrichtung für die Zukunft. Größere Veranstaltungen bot der Direktor des Königl. Konservatoriums der Musik, Hofrat *Max Meyer-Olbersleben*. Wir hörten Händels Oratorium „Samson". Das Orchester stellt bei diesen Aufführungen das Konservatorium, den Chor bilden kunstsinnige Damen und Herren, Schülerinnen und Schüler der Anstalt sowie Lehrerseminaristen. Die Sopransoli sangen Elevinnen des Konservatoriums, den Micha warmbeseelt *Paula Werner-Jensen* aus Berlin, den Samson der Lehrer der Anstalt *Richard Fischer* in vorbildlicher Weise, die Doppelrolle des Manoah und Harapha in verständnisvoller Eigenart Kammersänger *Alfred Stephani* vom Hoftheater in Darmstadt. Das sommerliche Kirchenkonzert des Königl. Konservatoriums vermittelte uns die Bekanntschaft mit *Hedwig Rode* aus Osnabrück, die ganz besonders in drei geistlichen Gesängen für Alt mit Orgelbegleitung (Hans Schindler) von Joh. Seb. Bach, die Herzen der Zuhörer gewann. Im übrigen bestritten einheimische Kräfte das vielgliedrige Programm, aus dem ich den 13. Psalm für Frauenchor und Orgel op. 27 von Brahms, sowie den 23. Psalm für Frauenchor und Orchester op. 132 von Franz Schubert hervorhebe. Verdienstvoll ist das Wirken unseres Konservatoriums auf dem Gebiete der Chor- und Oratorienmusik. Was uns Würzburgern dagegen fehlt, das sind Symphoniekonzerte. Ich kenne gleichgroße und kleinere Städte, die auf diesem Gebiete höchst Anerkennenswertes leisten, während Würzburg mit Orchesterkonzerten in auffallendem Rückstande sich befindet. Seit 1910 hörten wir von den bedeutendsten Instrumentalkomponisten unseres Zeitabschnittes eine einzige Symphonie (c moll) von Brahms, ein einziges Werk (Tod und Verklärung) von Strauß, von Mahler, von Bruckner überhaupt nichts. Das ist ebenso bedauerlich wie bedenklich. Es gibt mehrere Wege der Entwickelungsmöglichkeit des Würzburger Musiklebens auf diesem bislang vernachlässigten Gebiete nicht hoch genug einzuschätzender Kunstbetätigung. Entweder es baut sich unser städtisches Orchester, das nur dem Theater dient, zum Symphonieorchester aus, wie dies anderswo auch der Fall ist, oder der so rührige und eingreifend wirkende „Verein für Volkskonzerte", der in den wenigen Jahren seines Bestehens ein bedeutsamer Faktor im hiesigen Musikleben geworden ist, nimmt sich durch ein weiter gestecktes Ziel der Angelegenheit an und ermöglicht durch Erhöhung der Beiträge oder durch Zuschlagskarten auch Spielverträge mit reisenden Konzertorchestern. Das wäre eine Tat! In dem Militärkapellmeister *Hans Sauter* (aus Mottls Schule) haben wir einen jugendkräftigen und tüchtigen Dirigenten, der in den ersten Jahren seines Hierseins, am 24. November 1913, mit einem Symphoniekonzert erfolgreich an die Oeffentlichkeit getreten ist. Auch für ihn wäre die regelmäßige Veranstaltung von symphonischen Orchesterkonzerten ein fruchtbares Feld künstlerischer Betätigung nach dem Friedensschlusse. Einen begeisterten und einflußreichen Freund und Förderer der Kunst hat unsere Stadt durch das frühzeitige Ableben des Oberbürgermeisters, Hofrats *Max Ringelmann*, verloren. Ich sehe augenblicklich keinen Mann, der ihn ersetzen würde, und doch bedarf das Musikleben einer Stadt, soll es gedeihen, gerade von seiten ihres Verwaltungskörpers verständnisvolles Wohlwollen und ausgiebige Unterstützung. — Im *Theater* verdient eine in jeder Beziehung glanzvolle Aufführung der vollendetsten aller Spielopern, „Figaros Hochzeit", rühmende Erwähnung. Am Dirigentenpulte saß Generalmusikdirektor Hofkapellmeister *Franz Mikorey* (Dessau), Spielleiter war Direktor *Willy Stuhlfeld*, zugleich der lebensprühende Figaro der Vorstellung, als Gräfin gastierte die Königl. Hofopernsängerin *Gabriele Englerth* (Wiesbaden), als Graf der Königl. Kammersänger *Hans Wuzél* (Kassel), als Cherubin *Johanna Geisler* vom Opernhause in Köln, die im Verein mit bewährten einheimischen Opernkräften dem Werke Mozarts auch dessen Geist einhauchten. Nahm in Mozarts Oper die natürliche, alles bezwingende Schöpferkraft des geborenen Meisters Herz und Sinn gefangen, ließ die Mache in *Siegfried Wagners* „Bruder Lustig" die Zuhörer unempfänglich — es blieb bei der „Erstaufführung".

Georg Thurn.

*

Sofia. In der Zeit, da sonst die Konzertsäle ihre Pforten schon geschlossen, gab es in Sofia einige Solistenabende auswärtiger Künstler, die um so größeren Zuspruch fanden,

als der vergangene Winter sehr arm daran war. — Um das Beste zuerst zu nennen, sei zunächst der beiden Konzerte der Königl. Sächs. Professorin Frau *Rappoldi-Kahrer* erwähnt. Vielen war die Künstlerin von Deutschland her als Liszt-Schülerin und als glänzende Liszt-Interpretin bekannt — abgesehen von dem Rufe, den sie hier als erfolgreiche Pädagogin am Dresdener Konservatorium genießt. Um so freudiger begrüßte man es, daß sie das Programm ihres ersten Konzertes ausschließlich ihrem großen Meister gewidmet hatte. — Außerordentlich großzügig im Vortrag und technisch überlegen begann sie mit dem „Einzug der Gäste auf der Wartburg", um in „Vision", „Ricordanza", „Harmonies du soir" und „Préludes" die ganze Differenziertheit ihrer Vortragskunst zu zeigen. Der Vortrag der „Hexameron"-Variationen über die Puritaner von Bellini bedeutete eine Erstaufführung für Bulgarien. In der Interpretation der verschiedenen Komponisten hatte die Künstlerin Gelegenheit, ihre große geistige Ueberlegenheit und die ganze Fülle ihrer Musikalität zu entfalten. „Les Patineurs" und die Ungarische Rhapsodie Nr. 2 beschlossen als dankbare Nummern das Programm. — Die Wiedergabe von Beethovens cis moll-Sonate op. 77 gestaltete sich hier, wo solch reife Reproduktionskunst selten geboten wird, zu einem wahren Gottesdienst vor dem Größten im Reiche des Tones. Lange noch wird dieser Eindruck in uns lebendig bleiben. — Durch Vermittlung des Bulgarischen Roten Kreuzes lernten wir die junge Violinvirtuosin *Rosa Ehrlich* aus Wien kennen. Sie ist Schülerin Professor Sefciks und verfügt über den brillanten Ton und die schöne Bogenführung seiner bewährten Methode. Ihr Spiel zeugt von ausgesprochener musikalischer Veranlagung und ihre Technik steht bereits auf einer bemerkenswerten Höhe. Diesen Vorzügen gegenüber macht sich allerdings ein gewisser Mangel an Wärme der Empfindung geltend; da die Künstlerin aber noch sehr jung ist, so steht zu hoffen, daß sich da bei zunehmender persönlicher Reife ein Ausgleich vollziehen wird. Jedenfalls bewies die Zusammenstellung ihrer Programme kluge Selbstbeschränkung, indem sie Stücke wählte, die ihre hochentwickelte Technik in das rechte Licht rückten. Reichster Beifall lohnte ihre Darbietungen. — Wie die Zeitungen bekanntgeben, hat sich Frl. Ehrlich hier als Lehrerin im Violinspiel niedergelassen. Ihr Verbleiben in Bulgarien ist für unser Musikleben ein höchst erfreulicher, begrüßenswerter Gewinn. Nur weiß man nicht, ob man der sympathischen, vielversprechenden jungen Künstlerin selber dazu gratulieren soll. Ihr Entschluß bedeutet — wahrscheinlich ihr selbst nicht bewußt — ein entschiedenes Zurücksetzen ihres künstlerischen Ehrgeizes. Es fehlen hier die Beispiele, die einer so jungen Kraft nun einmal unumgänglich notwendig sind, um — sich selbst fortwährend an Größeren messend — unaufhörlich an der eigenen Vervollkommnung arbeiten zu können. Der Ertrag des „Stundengebens" aber — soweit die materielle Seite in Frage kommt — ist hier ein so bescheidener, daß er unmöglich ein Ersatz sein kann für die unvermeidliche künstlerische Einbuße. Es wäre schade, wenn diese junge verheißungsvolle Knospe nicht zur vollen Entwicklung gelangen dürfte. Vielleicht setzt aber nach dem Kriege ein so reiches Leben auch auf musikalischem Gebiete hier ein — vor allem durch „Anleihe" von Künstlern aus deutschen Landen, daß diese Betrachtungen zum Falle Ehrlich ad absurdum geführt werden. Das wäre zu begrüßen im Interesse des gesamten Kulturlebens des verbündeten Landes! — Das Konzert, welches die beiden Lehrer vom Konservatorium in Zagreb, Pianist *Hermann Gruß* und der Violoncellist *Inro Tkaltschitsch*, hier veranstalteten, konnte ich leider nicht hören. Beide Künstler sollen ausgezeichnete Vertreter ihres Instruments und gediegene Musiker sein, denen hier wie in ihren Konzertveranstaltungen in der Provinz viel Beifall zuteil geworden. Auch diese Künstler stellten sich selbstlos in den Dienst der Wohltätigkeit. — Von Orchesterkonzerten ein andermal. *Tony Markow-Sandhage.*



— Der Kgl. Universitätsmusikdirektor und Vorstand des Instituts für Kirchenmusik in Erlangen, Herr Prof. *Elias Oechsler*, ging dieser Tage in Pension. Eine kurze Würdigung seiner Persönlichkeit und künstlerischen Tätigkeit dürfte den zahlreichen Schülern, Freunden und Verehrern des Meisters willkommen sein. Oechsler wurde 1850 zu Spielberg im bayrischen Fichtelgebirge geboren. Nachdem er für den Lehrerberuf vorbereitet war, fand er bald Verwendung an bayerischen Lehrerbildungsanstalten. 1874—1876 studierte er an der Akademie der Tonkunst in München, hauptsächlich bei Rheinberger, Franz Wüllner u. a. 1888 wurde er als Seminarmusiklehrer in Bamberg Nachfolger von Prof. Dr. Herzog in der Erlanger Universitätsmusikdirektorsstelle, 1899 wurde ihm der Titel eines Kgl. Professors verliehen. Während seiner langen Amtstätigkeit beeinflußte Oechsler das musikalische Leben Erlangens in rühmenswertester Weise. Unter seiner bewährten Direktion kamen die mit großem Fleiße und tiefem Verständnis von ihm stets sorgfältig vorbereiteten Oratorien Paulus, Schöpfung, Messias, Elias, Jahreszeiten, Deutsches Requiem (Brahms), Samson, Johannespassion, Makkabäus, Matthäuspassion, Josua, Requiem von Mozart, Paradies und Peri, Glocke (Bruch), Worte des Erlösers, Selig aus Gnade von Becker, Saul (Chrysander) mit großem Erfolg zur Aufführung, viele von ihnen mehrmals. Dabei führte die Kapelle des 19. Infanterie-Regiments den instrumentalen Teil, während den Solistenpart ausschließlich Künstler und Sänger von Ruf bestritten und der stattliche Chor von Studenten und Erlanger Gesangskräften der Gesellschaft gebildet wurde. Außerdem führte Oechsler das Symphoniekonzert und Erlkönigs Tochter von Gade auf, gab etwa 70—80 Kirchenkonzerte und trat in vielen Städten als gefeierter Orgelkünstler auf. Als Komponist schrieb er den 130. Psalm für Chor, Altsolo, Orchester und Orgel, den 100. Psalm (gelegentlich der 150. Stiftungsfeier der Universität) für Chor, Sopransolo, Orchester und Orgel, eine Anzahl Motetten und geistliche Lieder, sowie geistliche Gesänge für eine Singstimme und Orgel. Sein Hauptwerk aber sind 8 Hefte leichter und mittelschwerer *Choralvorspiele* zu den Chorälen der protestantischen Kirche, viele von ihnen mit mehreren Vorspielen bedacht (Deichert in Leipzig), ein 9. Heft in Druck. — Oechsler ist kein Vielschreiber, aber was er veröffentlicht hat, zeigt wertvollen musikalischen Gehalt, sichere, meist freiere Behandlung der Form und meisterhafte Technik des Satzes. In seinen Choralvorspielen waltet echt kirchlicher Geist, melodischer Fluß, harmonisches und kontrapunktliches Können, gepaart mit Wohlklang und origineller Erfindungskraft, die mit unfehlbarer Sicherheit jederzeit den Stimmungsgehalt des betreffenden Chorals trifft. Diese Vorspiele gehören denn auch zu den wertvollsten Erzeugnissen der neueren Orgelliteratur. Sie haben infolgedessen große Verbreitung unter den ernsten und gediegenen Organisten gefunden und sind von bleibendem Werte. Möge dem geschätzten Meister, dessen liebenswürdiges Wesen Bescheidenheit und Charakterstärke in hohem Maße zieren, ein recht langer, heiterer Lebensabend beschieden sein! Dr. *Schmidt* (Bayreuth).

— *Johannes Messchaert* in *Berlin* feiert am 22. August seinen 60. Geburtstag.

— Dr. *Eusebius Mandyczewski* in Wien wurde am 18. August 60 Jahre alt. 1857 als Sohn eines Pfarrers zu Czernowitz geboren, war er Schüler von Robert Fuchs in Wien. 1880 gab er das begonnene Universitätsstudium auf und wurde 1887 Chormeister der Wiener Sing-Akademie und Archivar der Gesellschaft der Musikfreunde. Für seine Verdienste um die Gesamtausgabe der Werke Schuberts erhielt er 1897 von der Universität Leipzig den Doktortitel und wurde im gleichen Jahre Lehrer für Instrumentenkunde, 1900 für Musikgeschichte am Wiener Konservatorium, Vorstand im Wiener Tonkünstlerverein usw. Er redigierte die bei Breitkopf & Härtel erscheinende Gesamtausgabe der Werke Haydns, gab Bachs Arien für Sopran mit obligaten Instrumenten heraus und trat als Komponist mit Klavierstücken und Liedern hervor. *H. M.*

— *Ida Hidler* (Berlin) wird am 25. August 50 Jahre alt.

— *Max Bruch* hat dem Verlage von F. E. C. Leuckart in Leipzig zwei Chorkompositionen übergeben, die er selbst als seine letzten Werke bezeichnet: einen Zyklus für Frauenchor „Christkindlieder" und ein Chorwerk mit Orchester „Die Stimme der Mutter Erde", das in Berlin und anderswo zu des Meisters 80. Geburtstag am 6. Januar 1918 aufgeführt werden soll.

— Prof. *Adolph Grabofsky* konnte auf eine 25jährige Tätigkeit als Lehrer für Klavierspiel, Theorie und Musikgeschichte am Fürstl. Konservatorium in Sondershausen zurückblicken.

— Wie uns Dr. *Wilhelm Kienzl* aus Aussee schreibt, gedenkt er der Universität Graz, die ihn zum Dr. jur. h. c. gemacht hat, ein eben entworfenes größeres Werk für gemischten Chor und Orchester als Gegengabe zu widmen.

— Von *Hermann Bischoff* wird demnächst bei F. E. C. Leuckart in Leipzig eine zweite Symphonie erscheinen.

— *Hugo Leichtentritt* (Berlin) hat eine heitere Oper „Der Sizilianer", Text nach Molière, vollendet.

— Das Münchener Hoftheater nahm die Oper „Lanzelot und Elaine" von *Walter Courvoisier* an.

— Der Dortmunder Komponist und Orgelvirtuose *Gerard Bunk* hat eine Komposition von Heines „Belsazar" für Chor und großes Orchester vollendet.

— Die *Leipziger Singakademie* führt zur Feier des Reformationsjubiläums am 30. Oktober *Heinrich Zöllners* Oratorium „Luther" in der Thomaskirche auf.

— *Volkmar Andreae* (Zürich) hat nach der Schw. M.-Z. eine kleine Suite in D dur, ein Männerchorstück mit Orchester: „Magenta-Lied" und ein Streichtrio in d moll vollendet.

— *Leonid Kreutzer* hat den Roman „Dorian Gray" von Oskar Wilde als Oper bearbeitet.

— *Straußens „Alpensymphonie“* ist bislang in 45 Städten zu Gehör gebracht worden.

— *Fr. Kloses* dramatische Symphonie „Ilsebill“ ist vom Stadttheater in *Köln* erworben worden. Daß in *München* eine Klose-Woche vorbereitet wird, bestätigt sich. Nach Pfitzner Klose. Wer wird weiter folgen? Der Gedanke an sich ist ohne Frage zu begrüßen. Nur wird die Wirkung auf die Allgemeinheit, je länger die Reihe der „Wöchner“ werden wird, eine um so geringere sein.

— *Walter Josephson* (Duisburg) ist das Ritterkreuz vom Zähringer Löwen mit Eichenlaub und Schwertern verliehen worden.

— *Hugo Bryk*, Generaldirektor der Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger, *Artur Nikisch* und *M. Rosenthal* ist das Verdienstkreuz für Kriegshilfe verliehen worden.

— *Alfred Lorenz* in Koburg-Gotha wurde zum Generalmusikdirektor ernannt.

— Der städtische Musikdirektor *Heinrich Sauer* in Bonn erhielt den Titel eines Kgl. Musikdirektors.

— *Max Cahnbley* (Bielefeld) wurde die Direktion des Stadttheaters für den nächsten Kriegswinter übertragen.

— Der Lehrergesangverein in *Dortmund* wählte als Nachfolger Hermann Abendroths Musikdirektor *Franz Plantenberg* zu seinem ersten Chormeister.

— *Eva Clairmont* von der Frankfurter Oper ist für das *Danziger* Stadttheater verpflichtet worden.

— *Susanne Weber*, eine Schülerin *Eduard Plates* (Dresden), wurde für das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg gewonnen.

— *Erich Wolff* legt sein Lehramt am Konservatorium in *Basel* nieder und wird eine eigene Musikschule eröffnen. — Konzertmeister *Fritz Hirt* hat den Violinunterricht an der Baseler Unterrichtsanstalt allein übernommen und wird in Zukunft die Oberaufsicht über die Violinklassen der Musikschule führen.

— *Ernesto Consolo* soll Vianna da Motta als Lehrer der höheren Klassen am Konservatorium in *Genf* ersetzen.

— Die Pianistin *Elisabeth Bokemeyer* (Berlin) hat sich mit Armand Crommelin auf Okkenbrock verheiratet.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Eine einaktige Oper „Spielmanns Brautfahrt“ von *Rudolf Kaiser* wird in Berlin zur Uraufführung kommen.

— *Weingartners* „Genesius“ gelangt in neuer Form und Bearbeitung zuerst durch das Hoftheater in *Darmstadt* zur Wiedergabe.

— Der Düsseldorfer Komponist *Hans Ebert* hat ein Sextett für 5 Bläser (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) und Klavier vollendet, das im nächsten Winter in Düsseldorf seine Uraufführung erleben soll.

— Der Münchener Dirigent Ludwig Rüht führte gelegentlich seiner Konzertreise durch die skandinavischen Länder in *Stockholm* die symphonische Burleske "Die Bremer Stadtmusikanten“ des österreichischen Komponisten *Vinzenz Reifner* mit großem Erfolge auf. Rüht war auch der Dirigent der erfolgreichen Berliner Aufführung des Werkes.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Die Schw. M.-Ztg. meldet aus *Genf*: „Noch während der Schweizer Konzerttournee der Wiener Philharmoniker richtete der Impresario des Herrn v. Weingartner an den Genfer Stadtrat erneut das Gesuch um die Erlaubnis betr. die Veranstaltung eines Konzertes des philharmonischen Orchesters. Nach der „Suisse“ beschloß der Stadtrat, an seinem früheren Entscheid, durch den die Veranstaltung eines Konzertes durch das Orchester verweigert wurde, festzuhalten. Nach einer andern Information hat der Stadtrat das Gesuch nicht direkt abgelehnt, sondern Herrn v. Weingartner lediglich darauf aufmerksam gemacht, daß er keine Garantie übernehmen könne für das Unterbleiben von Ruhestörungen und ihm deshalb von der Veranstaltung abgeraten habe.“ — Wann wird der Uebereifer der deutschen Kunstpropagandisten in der Schweiz nachlassen? Von Nutzen ist er Deutschland keineswegs, das sollte man sich wirklich gesagt sein lassen! Zu unserem Aufsatze „Die Schweiz und die deutschen Künstler“ sind bei uns manche Zuschriften aus Deutschland und der Schweiz eingelaufen, die sich sämtlich zustimmend äußern. Sie sind zum Teil so wertvoll, daß wir sie gern veröffentlichen würden. Indessen enthalten sie einige Behauptungen, die sich nicht oder noch nicht beweisen lassen. Wir sehen deshalb wenigstens vorläufig von ihrer Weitergabe ab und beschränken uns auf den Abdruck einiger kurzen tatsächlichen Mitteilungen:

Der „Allgemeine Deutsche Musikverein“ teilt dem Schriftleiter der N. M.-Ztg. mit:

Berlin, den 1. August 1917.

In Nr. 20 der N. M.-Ztg. laufenden Jahrgangs ist im Leitartikel die Tatsache erwähnt, daß Herr Dr. Volkmar Andreae in Zürich auf der jüngsten Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Musikvereins (30. Mai d. Js.) nicht wieder in den Musikausschuß gewählt worden ist. Bedauerlicherweise ist niemand in der Versammlung auf den Gedanken gekommen, es könne sich an diese Tatsache eine politisch gefärbte Betrachtung anknüpfen, sonst wäre die Nachricht über den Vorgang nicht ohne Angabe der Beweggründe hinausgegeben worden. Diese Beweggründe sind sehr einfacher Art. Der Allgemeine Deutsche Musikverein beabsichtigt als Ersatz für die leider immer noch unmöglichen Tonkünstlerfeste den Versuch zu machen, durch eine besondere Organisation dem zeitgenössischen Schaffen unter Ausnutzung der in den zahlreichen Winterkonzerten gegebenen Möglichkeiten nach Kräften zu Hilfe zu kommen. Der Musikausschuß des Vereins wird daher eine umfängliche Arbeit zu leisten haben und zwar ohne großen Zeitverlust. Das Versenden von Notenhandschriften (für die der Vorstand verantwortlich bleibt) hat in den gegenwärtigen Zeitläuften ganz besonders dann sein Mißliches, wenn es sich um Sendungen ins Ausland handelt. Um diesen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen und keine Zeit zu verlieren, wurde der Beschluß gefaßt, dieses Mal in den Musikausschuß nur im Inlande wohnende Mitglieder des Vereins zu wählen und von diesen wieder solche, die von der Berliner Geschäftsstelle aus verhältnismäßig leicht erreichbar sind. Die von Ihnen zitierte gehässige Bemerkung der Schweizer Musik-Zeitung, Dr. Andreae sei nicht wieder gewählt worden, „mit der Motivierung, Andreae sei Ausländer“, färbt also den Tatbestand durchaus unrichtig. Niemand hat daran gedacht, unseren verehrten Vorstandsgenossen, Dr. Andreae, als einen „Ausländer“ zu bezeichnen, der dieser seiner Eigenschaft wegen aus dem Vorstande entfernt werden müßte.

Dazu nur dies: Wir bedauern, daß nicht Herr Dr. Andreae selbst schon die ihn betreffende Notiz der Schweizer Musik-Zeitung richtiggestellt hat. Ihm konnten doch die Vorgänge bei der betreffenden Sitzung nicht unbekannt sein! Mit derselben Angelegenheit beschäftigt sich eine inhaltlich gleiche Zuschrift M. v. Schillings' an den Schriftleiter. Sie bestätigt unsere Auffassung der in dem oben erwähnten Aufsatze gezeichneten Lage: Ursache der jetzt in der Schweiz einsetzenden Agitation ist das Uebermaß von kunstagitatorischen deutschen Unternehmungen. Weil dies Uebermaß — leider etwas zu spät — als solches erkannt wurde, erhielt Dr. Eger (Darmstadt) den Ruf als Experter an das Auswärtige Amt. Hoffentlich werden aus den unliebsamen Erfahrungen nun endlich die richtigen und nötigen Schlüsse gezogen.

Unter dem 17. Juli 1917 veröffentlicht E. Isler in der Schweizer Musik-Zeitung einen „Offenen Brief“ E. Barblans aus Lausanne, der die Haltung der Genfer gegen F. v. Weingartner zu rechtfertigen unternimmt, indem er u. a. auf Berichte verweist, die Weingartner voriges Jahr aus St. Sulpice für deutsche Blätter geschrieben habe, Berichte, die für die romanische Schweiz und „pour notre grand poète et grand patriote M. Carl Spitteler“ beleidigend gewesen seien. Wir erinnern uns jetzt dunkel dieser Dinge, meinen aber doch, es sei absonderlich, einen temperamentvollen Künstler eine Entgleisung in der unliebsamen und wenig feinen Weise entgelten zu lassen, wie das Weingartner in Genf geschehen ist. Ueber Spitteler, der wohl nur auf dem Umwege über den großen Patrioten zum großen Dichter in der welschen Schweiz vorrückte (ist's nicht so?), sei hier nichts weiter gesagt, sonst kommen wir aus dem Unbehagen hüben und drüben schon gar nicht mehr heraus. Wir wiederholen nochmals unsere gut gemeinte Warnung nach *beiden* Seiten, kein Oel ins glimmende Feuer zu gießen.

Mit der antifremden Bewegung in der Schweiz hängt übrigens auch ohne Frage eine andere Mitteilung des genannten Blattes zusammen:

„*Ein schweizerisches Berufstheater* strebt ein in Zürich zusammengetretenes Initiativkomitee an, welches eine Schauspieltruppe aus schweizerischen Kräften und mit schweizerischem Repertoire ins Leben rufen will und die Neue Helvetische Gesellschaft für seine Absichten zu interessieren sucht. Aehnliche Bestrebungen sind von privater Seite schon vor einem Jahrzehnt unternommen worden.“ Nicht gesagt wird, ob es sich nur um die Pflege der Dialektdichtung handelt. *W. N.*

— Der *Deutsche Bühnenverein* hat, wie unsere Leser sich erinnern werden, beschlossen, alle Bühnenangehörigen, auch die Bürger der österreichisch-ungarischen Monarchie, für die Dauer von fünf Jahren von jedem Engagement bei einer Vereinsbühne auszuschließen, wenn sie Gastspiele oder Engagements in Amerika annehmen. Das Organ des Oesterreichischen Bühnenvereins wendet sich nun gegen diesen „Amerika-Antrag“, den seinerzeit Graf Seebach eingebracht hat und schreibt: „Wir müssen gegen diesen neuerlichen reaktionären Beschluß, der nur einem brutalen rein kapitalistischen Unternehmergeist zur Last zu legen ist, auf das bestimmteste protestieren. Es wird das Bedauern ausgesprochen, daß der Deutsche Bühnenverein in dieser allgemeinen Not, in der die ganze Menschheit nach Freiheit und demokratischer Ordnung ruft, einem Stande, dessen wirtschaftliche Lage die traurigste ist,

und deren Abänderung auf gesetzmäßigem Wege seit Jahren gefordert wird, neuerliche Boykottsbestimmungen erläßt, die einem Teil der Berufsgenossen ihre sklavenmäßige Abhängigkeit fühlbar machen. Der Organisationsausschuß erklärt schließlich den Beschluß des Deutschen Bühnenvereins in Berücksichtigung der österreichischen Rechtsordnung als gesetzwidrig und unwirksam." — Daß die Lage der deutschen und österreichischen Bühnenangehörigen keine glänzende ist, wird niemand bestreiten wollen. Aber es ist falsch, hier von kapitalistischen Bestrebungen zu sprechen. Hervorgegangen ist der Antrag aus dem berechtigten Empfinden heraus, daß durch die unseligen Amerika-Reisen der Künstler ihrer viele der heimischen Kunstarbeit entzogen worden sind, diese also oft empfindlich geschädigt wurde. Und bedingt nicht die Not der Theaterleiter, die künstlerische Not, gar oft auch eine materielle der Bühnenangehörigen?

— Der *Verband der konzertierenden Künstler Deutschlands* hat vor einiger Zeit seine ordentliche Jahresversammlung abgehalten. Aus dem Jahresbericht war zu ersehen, daß der Verband in stetem Aufschwung begriffen ist. Das Rechtsschutzbureau wurde mehrfach in Anspruch genommen. Das mit der Bühnengenossenschaft getroffene Abkommen wegen der Ueberwachung der Wohltätigkeitskonzerte und die damit verbundene Beschränkung der Ausbeutung der konzertierenden Künstler hat bereits erfreuliche Früchte getragen. Es sind Vorbereitungen zur Errichtung einer eigenen Konzertdirektion im Gange und Schritte getan, um den Verband an das große Bühnenkartell, das von der Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger, dem Chorsängerverband und dem Musikerverband gebildet wird, anzugliedern.

— In *Würzburg* fand am 8. und 9. August unter der Leitung *Raimund Heulers* ein zweitägiger schulgesangpädagogischer Kursus statt. Die Würzburger Kurse sind für die deutsche Schulgesangreform bahnbrechend geworden. Sie wurden von fast allen deutschen Unterrichtsministerien beschickt. Der Kursus am 16. und 17. Juli war von nahezu 100 Teilnehmern besucht. Nähere Aufschlüsse durch den Kursleiter Raimund Heuler, Würzburg, Harfenstraße 2.

— In *München* und *Nürnberg* haben Kurse für die Gesangs-Lehrkräfte der höheren Mädchenschulen in Bayern unter Leitung von *Simon Breu* und *Eberhard Schwickerath* stattgefunden. Zweck der Kurse war die Einführung in die neuen Lehrpläne für den Gesangs-Unterricht.

— Die *neue Bach-Gesellschaft* bereitet für den 29. u. 30. September ein Fest in Eisenach vor, dessen musikalische Durchführung u. a. der Leipziger Thomanerchor unter Prof. Schreck übernommen hat.

— Kapellmeister *Alfred Steinmann* hat die Mitglieder der Weimarischen Hofkapelle und andere Musiker aus Thüringen zu einem größeren Orchester vereinigt. Er will den Versuch machen, die *Meininger Hofkapelle*, welche durch die stark gelichtete Zahl ihrer Mitglieder stark erschüttert ist, durch Veranstaltung von Orchesterkonzerten im Winter zu ersetzen.

— Aus dem 18. Jahresbericht der Hochschule für Musik in *Mannheim* ist zu entnehmen, daß die Anstalt unter der Leitung *Karl Zuschneids* einen bedeutenden Aufschwung genommen hat. Die Schülerzahl ist auf über 900 im abgelaufenen Schuljahr gestiegen; das Seminar zählte 42 Besucher, von denen 7 ihre Reifeprüfung mit Erfolg ablegten. Eine Reihe öffentlicher Konzerte zeugte von gediegener künstlerischer Arbeit. Besonders bemerkenswert sind Gedenkfeiern, die für *Max Reger* und *Friedrich Gernsheim* veranstaltet wurden. Mit einer Prüfungsaufführung der Opernschule im Hoftheater schloß das Unterrichtsjahr ab.

— Das *Fürstliche Konservatorium der Musik in Sondershausen* hat unter seinem tatkräftigen Leiter, Hofkapellmeister Prof. *Corbach*, soeben das dritte Kriegsjahr erfolgreich abgeschlossen und in einer Reihe wohlgelungener Prüfungs-Aufführungen einen neuen Beweis für seine starke künstlerische Lebensfähigkeit erbracht. Während des verflossenen Zeitraums von einem Jahre war das musikalische Leben in der kunstsinnigen thüringischen Residenz ein außerordentlich reges. Neben zwölf öffentlichen Musikabenden des Konservatoriums standen neun Kammermusikabende, bei denen außer heimischen Kräften Marta Stapelfeldt, Liselotte Schultze-Münzer, Elisabeth Hoffmann und Betty Matern-Trede mitwirkten. An großen Orchester-Abenden waren u. a. Hofpianistin Celeste Chop-Groenevelt (Berlin) mit den Klavierkonzerten von Kaun und Sinding, Marie Knüpfer-Egli (Dresden) mit Arie und Liedern, Prof. Bertrand Roth (Dresden) mit Beethovens Es dur-Konzert gefeierte Gäste. Max Chop (Berlin) ergänzte die Reihe seiner allwinterlichen Vorträge durch eingehende Erläuterungen am Flügel über Beethovens c moll- und Pastoral-Symphonie mit nachfolgender Wiedergabe der Werke durch die Fürstl. Hofkapelle. — Das neue Lehrjahr am Konservatorium beginnt am 14. September d. J.

— Die 1810 durch den Fürstprimas Karl Theodor von Dalberg, Großherzog von Frankfurt von Napoleons Gnaden, begründete „Städtische Musikschule" in *Aschaffenburg* (Dir. *Herm. Kündigraber*) erstattet Bericht über das Schuljahr 1916/17. Die Schülerzahl (322) hat bis jetzt ihren Höchststand erreicht. Auch sonst wird allerlei Erfreuliches mitgeteilt. Es wurden 6 öffentliche Aufführungen veranstaltet, ein Requiem für Orgel und Streicher von *Fritz Ohrmann* kam zur Uraufführung. Die Einschreibungen für das neue Schuljahr finden für die neu eintretenden Schüler am 22. Sept. statt.

— Der 23. Jahresbericht des städt. subv. *Konservatoriums* in *Heidelberg* kann mit Genugtuung feststellen, daß der Betrieb der Anstalt im vollen Umfange aufrecht erhalten werden konnte. Das Konservatorium wurde von 222 Schülern besucht. Der Lehrkörper betrauert den Tod eines seiner ältesten Mitglieder, Frau *Anna Ziemssen*. Die vortreffliche Pädagogin starb am 19. März d. J. Beginn des Wintersemesters am 19. September.

— Der Musikverein in *Münster* wird in diesem Jahre die Feier seines hundertjährigen Bestehens begehen. Sie wird den Zeitverhältnissen entsprechend und auch deshalb, weil der Leiter, Dr. *Nießen*, erkrankt und von seinem Amte zurückgetreten ist, einen bescheidenen Umfang haben.

— Die zehn Philharmonischen Konzerte in *Berlin* unter Artur Nikischs Leitung finden auch im nächsten Winter statt. U. a. sind als Solisten gewonnen: Adolf Busch, Julia Culp, Cläre Dux, Heinrich Hensel, Frieda Kwast-Hodapp, Selma Kurz, Professor v. Sauer, Artur Schnabel, Emil Telmanyi.

— Aus *Köln* wird der Fr. Ztg. berichtet: „Ein Wissensdurstiger in Köln fragte die Redaktion des „Kölner Tageblatts" nach der Konfession Richard Wagners. Am Mittwoch morgen erhielt er im Briefkasten dieses Blattes die folgende Antwort: „der Komponist Richard Wagner ist (!) Jude." Dazu kann man nur sagen: Alle Achtung!

— *Beethovens letzter männlicher Nachkomme* ist in einem Wiener Garnisonslazarett aufgefunden worden. Er diente bei den Hoch- und Deutschmeistern, führte den Namen Karl Julius Maria von Beethoven und wurde am 8. Mai 1870 in München geboren. Sein Vater, Ludwig von Beethoven, war der einzige Sohn des bekannten Neffen Karl des Tondichters.

— Im Jahre 1829 hat *Lortzing* eine Bühnenmusik für die Aufführung von Goethes „Don Juan und Faust" im Hoftheater in Detmold geschrieben. Deren Partitur ist durch den jetzigen Besitzer *G. R. Kruse* überarbeitet worden und soll in der erneuerten Fassung bei der Wiedergabe der Grabbeschen Tragödie in ihrer Neubearbeitung durch *Erich Köhrer*, die im Herbste durch das Stadttheater in Nürnberg gegeben werden wird, zur Aufführung kommen.

— In *Parma* ist durch Prof. Graziano Paolo Clerici ein wertvolles Manuskript aufgefunden worden. Es umfaßt 211 geistliche und weltliche Kompositionen von italienischen und ausländischen Meistern des 16. Jahrhunderts. Der Name Cipriano da Rore's nimmt den größten Raum ein; auch Palestrina und Merulo finden sich in der Sammlung. Ein kleiner Teil der Werke ist ohne Verfassernamen geblieben. Wichtig sind u. a. 28 Kompositionen von Sonetten Petrarcas und die durchkomponierte zehnstrophige Kanzone des Dichters: „Alla Vergine".

* * *

Unsere Musik-Beilage. Wir bieten heute zwei Lieder, deren Komponisten unseren Lesern keine Fremden mehr sind. 1. Dr. *C. R. Mengelberg* (Krefeld und Amsterdam) kennen die Leser der „N. M.-Ztg." vorwiegend als unseren gewissenhaften und umsichtigen Amsterdamer Korrespondenten. Wir haben noch einige weitere Arbeiten Mengelbergs in unserer Mappe, auf Grund von deren Kenntnis unsere Leser sich leicht ein Bild des Zieles von des Komponisten Liederschaffen machen können. 2. *Margarete Schweikert* ist die Tochter unseres vielbewährten Karlsruher Korrespondenten. Die junge Dame setzt ihre im übrigen abgeschlossenen Studien noch bei Prof. J. Haas in Stuttgart fort, der ihr jetzt die letzten Geheimnisse des Kontrapunktes enthüllt. Frl. Schweikert, deren kompositorische Begabung unzweifelhaft ist, hat bei Prof. C. Wendling studiert und ist eine vortreffliche Geigerin.

Zur freundlichen Beachtung!

Die durch wichtige Interessen des Vaterlandes bedingten Verkehrsverhältnisse bringen es mit sich, daß wie bei anderen Zeitschriften so auch bei unserer „Neuen Musik-Zeitung" die Zustellung der einzelnen Hefte an die Bezieher sich gelegentlich erheblich verzögern muß. Wir bitten unsere Leser, dies gütigst zu berücksichtigen und von Beschwerden abzusehen, denen abzuhelfen der Verlag wie die Buchhandlungen außerstande sind.

Der Verlag der „Neuen Musik-Zeitung", Stuttgart.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 11. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 23. Aug., des nächsten Heftes am 6. September.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 23

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Hilfe für die deutschen Tondichter.

Von Prof. Dr. W. NAGEL (Stuttgart).

Die Frage, wie den deutschen Tondichtern in ihren unbestreitbaren materiellen und ideellen Nöten geholfen werden könne, wird neuerdings wieder emsig und eindringlich behandelt. Nicht ohne daß Wolkenkuckucksheimerei am Werke wäre und aus gut gemeinten Wünschen schlecht oder gar nicht durchführbare Vorschläge zur Besserung der bestehenden Verhältnisse entstünden. Doch verlangt die Wichtigkeit der Sache, daß wir zu ihr Stellung nehmen. Wir möchten dies nicht tun, ohne unsere Leser, die sachliche Bemerkungen hinzuzufügen oder produktive Kritik an unseren Ausführungen zu üben haben, zu bitten, uns diese nicht vorzuenthalten.

Beethoven, Brahms, Strauß: es sind wohl diese und noch einige andere Namen, die den Konzertsaal der Gegenwart beherrschen. Der deutsche Opernspielplan zeigt im ganzen ein Durcheinander der Zusammensetzung, das den Schluß gestattet, die verantwortlichen Leiter seien sich des Zieles ihres Weges ganz und gar nicht bewußt. Der Zufall bestimmt den Spielplan mehr als künstlerischer Wille, Protektionswirtschaft und Sensationslust machen sich immer wieder breit, der Schund ist obenauf, weil er die Möglichkeit bietet, ein Geschäft zu machen oder doch das Geschäft über Wasser zu halten, das Kulturgut unserer großen Vergangenheit läuft immer mehr Gefahr, aus dem Bewußtsein der Gegenwart ausgeschaltet zu werden, die künstlerische Arbeit unserer Zeit kommt nicht genügend zur Geltung. Auf der Bühne wie im Konzertsaale. Verleger für ihre Werke finden unbekannte oder noch nicht allgemein anerkannte Autoren heute noch schwerer als früher: im Grunde genommen darf der Künstler es dem Geschäftsmanne nicht verdenken, wenn er in dieser schweren Zeit nicht in unsicheren Werten spekulieren und Haut und Geldbeutel zu Markte tragen mag. Das Angebot der Komponisten übersteigt in wahrhaft erschrecklichem Mißverhältnisse die Nachfrage von Verlegern, Kunstinstituten und Publikum.

„Da sollen sich die Komponisten eben beschränken und ihren Schaffensdrang zügeln. Wer heißt sie denn auch unausgesetzt schreiben!" So urteilt der stumpfsinnige Philister, der zufrieden ist, wenn er seine Ruhe hat und satt ist. Ebensogut könnte Einer dem Vogel das Singen verbieten. Zwischen Tondichter und Tondichter ist zwar oft ein himmelweiter Unterschied, der eine schafft aus innerem Zwange, der andere aus spekulativer Rücksichtnahme auf eine Mode. Dieser lebt und lebt meist gut, jener muß kämpfen und darben, bis er erlahmt oder zur Einsicht kommt, daß er dem idealen Berufe eines ernst schaffenden Künstlers entsagen oder ihm einen praktischen, etwa den eines Kritikers, verbinden muß. Da bekommt er dann, geht die Sache gut, eine feste Anstellung an einer großen Tageszeitung, aber es wachsen, weil der Kritiker durch die Brille des Schaffenden zu sehen gewohnt ist und er die Berechtigung einer Richtung immer nur an seiner eigenen zu bemessen versteht, wenn er ein ehrlicher Mensch ist, Feinde von überall her zu. Und so wird ihm der „praktische" Beruf zur Fußangel, in der sich seine eigene kunstschöpferische Tätigkeit fängt. Ob sie je davon loskommt oder sich darin erwürgt, ist Glückssache. „Dann soll er", meint jetzt wohl Herr oder Frau Neunmalklug, „sich irgendwo als Lehrer niederlassen". Gemach, verehrter Allwisser! Nicht jeder schöpferische Geist eignet sich auch zum Lehrer. Beethoven hat bei Haydn nicht eben viel gelernt, Mozart war kein guter Mentor in der Theorie seiner Kunst, und ob Beethoven einen Kunstjünger sicher durch die Klippen des Kontrapunktes hätte führen können, mag sich jeder, der den Meister kennt, selbst sagen. Wer könnte sich Hugo Wolf systematischen Unterricht gebend denken? Daß ein Universitätslehrer ein ausgezeichneter Dozent sein kann, als Forscher aber nicht eben Bahnbrechendes zu leisten vermag, ist eine alte Wahrheit. Ein anderer verwendet so viel von seiner Zeit auf die Forschung, daß sein Lehramt, seine ursprünglich eigentliche Aufgabe, empfindlich darunter leidet. Es ist deshalb allen Ernstes schon erwogen worden, ob es sich nicht empfehle, dem Dozenten die oft nur konventionell zu rechtfertigende Bürde des Forschens abzunehmen. Wie steht es an den Musikakademien? Auch hier treiben Herkommen und Standesehre manchen an, sich als Schaffenden zu betätigen, wo es viel besser, ja das einzig richtige wäre, der Betreffende begnügte sich damit, ein guter Führer in und durch die Kunst zu sein. Aber man nehme einmal an, einem Konservatoriumsprofessor würde die Verpflichtung auferlegt, nur zu lehren. Die Folge wäre eine Abnahme oder der gänzliche Verlust seiner Autorität. Und ist ein ausgezeichneter schöpferischer Künstler als Lehrer an einer Anstalt tätig, kann Pegasus sein Joch nicht ertragen, so haben Anstalt und Künstler keinen Nutzen.

Zu den Komponisten, die den anderen, vom Schicksal mit einer künstlerischen Sendung betrauten den Weg er-

schweren, gesellen sich schreibselige Dilettanten. Ihr Geld läßt sie unschwer einen Verleger für die Mitteilung von Gedanken finden, die ihnen vorweg zu nehmen Tote oder auch Lebende längst so frei waren. Geld haben! Ich kenne oberflächlich einen Dilettanten, dem, weil er es bezahlen konnte, ein Hoftheater und eine Hofkapelle zur Wiedergabe seiner „Schöpfungen“ zur Verfügung gestellt wurden. Bis dann eine andere, für ihn unliebsame Sache einen dicken Strich durch die geschickt aufgemachte Rechnung zog. Vor dem Kriege konnte jeder Amerikaner, der eine eigene Jacht hatte, zu Hof gelangen. Geht das nun auch heute nicht mehr, so öffnet das Geld doch noch allerlei dem gewöhnlichen Sterblichen sonst verschlossene Türen. Freie Bahn dem Tüchtigen! Wir haben die Botschaft zwar vernommen, allein der Glaube, daß ihm nun auch die Gelegenheit zur Erweisung seiner Kraft gegeben werde, fehlt uns noch. Sich betätigen — ja, das tut er schon daheim, in seinem stillen Arbeitszimmer. Aber von dieser Betätigung allein kann er in Gottes Namen nicht leben.

Es haben schon einzelne Verleger daran gedacht, für die Werke ihrer Firmen einen großen Feld- und Fischzug unternehmen zu sollen. Es wurden Verleger-Konzerte veranstaltet, und ganz gewiß haben sie beiden beteiligten Faktoren, namentlich aber den Verlegern genützt. Allein das ist doch ein Mittel, das höchstens ein- oder zweimal verfangen, sicherlich aber den Mißstand, unter dem die schaffenden Künstler leiden, nicht aufheben wird. Einem Verleger-Konzerte wird sich immer der Fluch des Reklamehaften anklammern. „Soll der Künstler selber seine Sachen spielen“, brummt Eulalia Weisekopf. Ja freilich, wenn er spielen kann, Geld hat, die Säle zu mieten oder ein nötiges Orchester zu bezahlen. Außerdem möchte ich die Pressestimmen bei solchem Unterfangen lesen . . . Ich danke!

Vor kurzem erlebten wir in München die Pfitzner-Woche, die ein großes künstlerisches Ereignis war und ohne Frage die Homburger Konzerte, deren eines Pfitzners Schaffen als Liedermeister gewidmet war, mit hat ins Leben rufen helfen. Von einer Klose-Woche, einer weiteren Folgeerscheinung, ist jetzt die Rede als in München beabsichtigt. Mancherlei ist zu solchen „Wochen“ zu sagen. Schon der Name ist nicht schön, man denkt an die weißen und farbigen Wochen der Warenhäuser. Wer für eine „Woche“ reif geworden ist, hat schwerlich die materielle Teilnahme seiner Umwelt mehr nötig und ist bereits ein, wenn auch vielleicht nicht allseitig anerkannter Meister. Pfitzner und Klose sind Männer in Amt und Würden. Ob sich für diesen die gleiche Teilnahme wie für jenen regen wird, scheint mir um so zweifelhafter, als mit einer Klose-Woche sich ja auch nicht ein Quentchen von Sensation verbinden lassen würde. Wenigstens vorderhand nicht. Nicht zur Pfitzner-Woche sind die Menschen nach München gekommen, sondern des Meisters Palestrina wegen, weil sie von dessen Aufführung ein Ereignis erhofften und nach der planmäßigen und mehr als eifrigen Vorbereitung zur Einführung der Legende erwarten durften. Es gibt heute genug Leute, die glauben, mit solchen „Wochen“ könne den deutschen Künstlern geholfen werden. Es gäbe eine erbaulich blamable Geschichte, würde dieser Glaube Wirklichkeit; hat doch jeder Ort seinen lokalen Musikgott oder mehrere. Nicht einmal Mäzene ließen sich für solche erhabene Zwecke in genügender Zahl auftreiben und wie gar die Presse für Herrn Theophil Knöpfler in Vegesack, den sein Freund, der Rechtsanwalt Dr. Artur Knüseler, für ein Genie erklärt hat, und dem der Bankier Siegfried von Tulpenzweig eine „Woche“ ermöglicht, erwärmt werden soll, weiß ich nicht zu sagen. Haben doch große norddeutsche Blätter nicht einmal zur Pfitzner-Woche eigene Korrespondenten nach München geschickt. Die einen aus Sparsamkeitsgründen, die anderen, weil Pfitzner „in diesem Teile Deutschlands noch nicht interessiert“. Ich spreche aus eigener Erfahrung. Außerdem: derlei Festwochen erfüllen ihren Zweck nur dann ganz, wenn das Publikum sich aus allen Teilen des Landes zusammensetzt. Und Knöpfler kann lange warten, bis Leute aus München oder Wien erscheinen, um sich seine Musik in Vegesack anzuhören. Wer erscheint denn überhaupt bei derlei Veranstaltungen? Sicherlich nicht die armen Teufel und die, die rechnen müßten. Sie gehören aber auch zum Publikum und machen oft nicht einmal den schlechtesten Teil der Bücher und Noten Kaufenden aus. Wollte man den Gedanken neuer Stipendienfonds für die Zwecke solcher Wochen ernstlich verfolgen, so wäre das lächerlich. Doppelt lächerlich, nachdem der Bayreuther Fonds doch, ehrlich heraus gesagt, Schiffbruch gelitten hat. Oder hat er das vielleicht nicht? Will man wirklich die paar tausend Studenten, Volksschullehrer und Musikerinnen, die aus ihm Freikarten und Reiseunterstützung bekommen haben, als Beweis des Gegenteils anführen? Was bedeuten sie gegenüber der unübersehbaren Masse derer, die nie in die Lage gekommen sind, sich an den Fonds zu wenden? Gar nichts. Wo eine solche Quelle ist, da sind immer auch Leute, die sie zu nutzen wissen, ohne es nötig zu haben, Leute, denen berechtigte Wünsche Anderer höchst gleichgültig sind, sind auch solche, deren Sache es nicht ist, für sich eine Unterstützung zu erbitten, auch wenn sie sie zehnmal nötig hätten.

Gedacht sind solche „Wochen“ als aus dem Rahmen des Alltagsbewußtseins herausspringend. Das schließt von vorneherein die Teilnahme weiter Schichten an ihnen aus, weil es diesen die Zeit für Nötigeres wegnimmt und sie materiell zu sehr belastet. Und mag dem Grundgedanken noch so viel ehrlicher Idealismus (von dem gemachten zu reden, wäre entschieden lustiger) zugrunde liegen, das Materielle und Sensationelle, das sich der Veranstaltung notgedrungen angliedern muß, läßt sie doch immer wieder in die Alltags-Sphäre einmünden.

Läßt sich aus der Tatsache, daß in Stuttgart alljährlich zur österlichen Zeit Parsifal ein ergriffenes Publikum findet, ein für unsere Zwecke brauchbarer Fingerzeig gewinnen? Schwerlich. Gewiß könnten unsere größten Meisterwerke besonderen Festzeiten vorbehalten bleiben, aber damit wäre, wenn auch Mozart- und Goethe-Festwochen eine unseren deutschen Theatern oft sehr nötige außerordentliche Vorbereitung zur Pflicht machen würden, anderseits eine derartige Schädigung des normalen Spielplanes verbunden, daß der Gedanke von vorneherein abzulehnen sein dürfte. Wie sollten, um nur den einen Punkt herauszuheben, die entstehenden Lücken gefüllt werden? Mit neuen Werken, die wochenlanger Arbeit des Einstudierens bedürfen? Unmöglich. Platz aber ließe sich auf dem Theater für die Kunstarbeit der Gegenwart gewinnen, wenn die Bühnen endlich einmal mit dem Schund vom Range der „Mignon“, mit dem, was an Ueberflüssigem, wenngleich an sich nicht unbedingt Abzulehnendem (wie Gounods „Faust“) und mit dem abgespielten Fremdgut, was deutsche Musiker und Sänger so wie so niemals vollrassig wiederzugeben vermögen, weil sie ihr von Grund aus anders geartetes nationales Temperament daran hindert (wie Verdis „Troubadour“), aufräumen würden.

Geben unsere großen deutschen Opernbühnen heute zwei bis drei neue Werke im Jahr, so ist das an sich freilich, inmitten der Kriegswirren, sicherlich allen Lobes wert. Allein man sollte doch in der Tagespresse daraus nicht immer die Gelegenheit zu Hosiannah-Rufen entnehmen. Ich vermag beim besten Willen darin noch keine planmäßige Unterstützung der Produktion der Gegenwart zu sehen, vermag es um so weniger, als uns im Grunde genommen immer wieder die gleichen Namen von Komponisten begegnen. Schillings, Schreker, Zemlinsky, Korngold, Bittner — ja, ist denn die Liste der Berech-

tigten mit diesen Namen erschöpft? Sieht es oft nicht geradezu aus, als ob Meister, die den Richtungen der Genannten fern stehen, absichtlich vom deutschen Theater ausgeschlossen bleiben sollten? Auf Grund welches Rechtstitels geschieht das? Der ernste deutsche Künstler hat ein Recht, zu seinem Volke zu sprechen in der Form und mit den Mitteln, die er vor sich und seinem Gewissen verantworten kann. Die Bühnen haben nur dann Veranlassung, ihm ihre Vermittelung zu versagen, wenn sein Werk unreif und stilistisch schlecht ist oder zu starken sittlichen Bedenken berechtigten Anlaß bietet. Erfolg oder Nichterfolg können sie (das lehrt die Erfahrung tausendfach) nur in den wenigsten Fällen sicher voraussagen. Da der Autor eines ungedruckten Werkes sich der Regel nach nur mit einem geringen Prozentsatze der Tageseinnahme als Honorar zu begnügen hat, so bleiben in der Hauptsache für die Bühnenleitungen die durch neue Dekorationen entstehenden Unkosten zu tragen. Heute unterbleibt manche beabsichtigte Aufführung einer Neuerscheinung nur wegen Mangel an Leinwand. Ja, hängt denn auch nur ein Teil des Erfolges einer neuen Oper beim kunstverständigen Publikum von der Dekoration ab? Wenn ein Komponist jammert, daß er nicht zu Worte kommen könne und stimmt nicht bei, daß die Leitung der Bühne, die sein Werk herausbringen will, sich aus den vorhandenen Beständen hilft, so scheint mir das ein lächerlicher Widerspruch zu sein. Gewiß ist es kein Idealzustand, wenn bei der musikalisch-dramatischen Bühnenkunst nicht alle Künste in möglichst gleich starker Weise herbeigezogen werden können. Aber weshalb sollte in Zeiten wie den unserigen nicht hier und da ein Notdach genügen können? Der Wert des Musikdramas wird doch nicht durch die vollendete Dekoration bestimmt. Hauptsache ist immer noch die musikalische Ausgestaltung und Wiedergabe, sie aber läßt sich in den meisten Fällen auch heute noch ermöglichen.

Der Widerstand gegen die Kunst Einzelner unserer Meister wird sicherlich zum großen Teil durch sachliche Gründe bedingt. Zu einem kleineren Teile aber auch leider ohne alle Frage durch persönliche. Rassenfragen, die Tätigkeit eines Komponisten als Kritiker u. a. m. spielen da eine Rolle. Menschlich, allzu menschlich! Und wie soll sich da eine Aenderung herbeiführen lassen! Wie kann (auch ein Krebsschaden beim Theater) die Protektionswirtschaft unterbunden werden? Ich weiß es nicht. Den Machthabern das Gewissen schärfen, die die Theater Subventionierenden auf Mißstände unausgesetzt aufmerksam machen, die Presse zu rückhaltlosem Vorgehen auffordern und ihre eventuelle gegnerische Stellungnahme unterstützen: das gäbe Möglichkeiten, wenn das Publikum nicht in der Hauptsache das Theater Theater sein ließe und jede seiner Gaben wie eine Art von Gnadengeschenk zu empfangen sich gewöhnt hätte. Weiter: es gibt Werke, die „man gehört haben muß". Ich möchte wissen, wieviele deutsche Komponisten mit ihren Werken von den Konzertleitungen zurückgewiesen worden sind, weil diese sich durch Anschaffung des Materiales für die „Alpensymphonie" materiell allzu schwer belastet hatten und deshalb aus Selbsterhaltungstrieb jede Unterstützung anderer Künstler unterlassen mußten. Es gibt heute auch Kunstinstitute, die jede Förderung eines Lebenden unterlassen und sich am steten Wiederkäuen des Alten genügen lassen. Und das, trotzdem in den Vorständen Männer von Kunstgeschmack, Lebenserfahrung und Vermögen sitzen, Männer auch, die ehrenamtlich in sozialer Fürsorge machen. Vielleicht ist es nur Gedankenlosigkeit, die sie hindert, auch der mit der Not des Lebens ringenden Tonkünstler zu gedenken, vielleicht ist es auch hier und da Schlimmeres: das Publikum und die, die Orden zu vergeben haben, achten es ja für nicht viel, wenn Einer für die schaffenden Künstler eintritt, die sich noch nicht haben durchsetzen können. . . . Lassen sich grosse moderne Chorwerke aus Mangel an Männerstimmen heute nicht aufführen: weshalb schließen sich denn nicht mehrere Vereine zusammen? Es muß wohl höllisch schwer sein, auf eine Präsidentenwürde zu verzichten oder „Prinzipien" zu opfern. Du lieber Gott!

Auch das ist nicht zu übersehen: die Schwierigkeit, sein Werk zur Aufführung zu bringen, liegt vielfach auch noch deshalb nur beim Komponisten, weil seine Musik einen maßlosen Aufwand instrumentaler Mittel bedingt, Mittel, die in gar keinem vernünftigen Verhältnisse zur inneren Bedeutung der Arbeit stehen. Letzthin hat Luckner (München) beherzigenswerte Worte darüber an dieser Stelle gesprochen. Schreitet die deutsche Kunst der Gegenwart auf ihrem Gewaltmarsche wie bisher fort, so wird sich ihrer wohl bald nur noch eine kleine Anzahl von Instituten annehmen können. Die reine Virtuosenmusik sind wir glücklicherweise los geworden. Dafür haben wir vielfach eine Musik bekommen, die dem Musiker schwerste harmonische Rätsel aufgibt und aus der der Laie schlechterdings nichts machen kann. Ja, wo soll da ein innerster Kontakt zwischen schaffenden Künstlern und Publikum herkommen? Die Künstler sagen, der Grund liegt beim Publikum, das zu dumm ist, uns und unser Streben zu verstehen, und bei der Presse, die uns nicht unterstützt. Das ist nur zum Teil berechtigt, zum Teil ist es auch eitles Gefasel, wie jeder Mensch mit normalen Sinnen, der die Dinge übersieht, zugeben wird. Das künstlerische Ringen um neue Ausdrucksformen und Mittel in allen Ehren, aber seht nicht auch in jedem Versuche schon den Erfolg, verwechselt den suggestiven Zwang der Zeitrichtung, unter der auch Ihr steht, nicht mit innerer Notwendigkeit, die aus Euch selbst heraus quillt!

Die Dinge liegen so verworren wie nur möglich. Schaffende und Empfangende verstehen sich heute weniger denn je. Aber jene haben ein unbestreitbares Recht, gehört zu werden. Vielleicht könnte etwas helfen, das dem Anstellungswesen in der bildenden Kunst annähernd entspräche: eine grosse Organisation, die sich über ganz Deutschland und Oesterreich erstreckte und Kapitalien zusammenbrächte zum Zwecke der Aufführung zeitgenössischer Tonwerke. Die bestehenden Verbände genügen offenbar nicht. Schaffende und Genießende müssen zusammentreten, es müssen sich Ausschüsse zur Prüfung der Werke bilden, eine „Richtung" darf kein Hindernis der Annahme bilden. Das alles, das hier nur in kleinen Grundzügen skizziert ist, gäbe freilich zunächst nichts mehr als die Möglichkeit für die Tonkünstler, zu Gehör zu kommen, und zwar öfter, als es auf den einstigen jährlichen Festen der Fall war. Darauf aber kommt es an, darauf, daß nicht die Zugehörigkeit zu einem Verbande oder einem (wenn auch äußerlich nicht sichtbaren) Ringe allein über die Annahme eines Werkes entscheide. War dem je so? Ohne Frage, mag es sich gleich nicht oder nur schwer beweisen lassen. Freilich hat auch die Mitgliedschaft eines solchen Verbandes noch nicht dessen Pflicht, die Werke der ihm angehörenden Künstler aufzuführen, zur Folge und das gleiche wäre bei einer größeren Organisation der Fall. Aber hier würde, wenn an Stelle eines Vorstandes ein von Zeit zu Zeit wechselnder, prüfender Ausschuß träte, sich die Möglichkeit für die Komponisten, zu Worte zu kommen, vielleicht doch steigern lassen.

Der Leser wird erwarten, einen praktischen Vorschlag diesen Ausführungen angeschlossen zu finden. Er möge schon deshalb folgen, um zu zeigen, daß bei planmäßiger und emsiger Werbearbeit ein Erfolg durchaus nicht ausgeschlossen erscheint, da die Summe, um die es sich handelt, wirklich nicht unerschwinglich ist. Wir haben in Deutschland etwa 40 Städte mit einer die 100 000 z. T. um ein Vielfaches übersteigenden Bewohnerzahl (Berlin, Hamburg, Breslau, München usw.) Daneben kommen

(einige Industriestädte scheiden aus der Zahl jener wohl aus) die jene Grundzahl fast erreichenden Orte wie Darmstadt oder Städte mit eingewurzelter musikalischer Kultur in Betracht. Schließlich die österreichisch-ungarischen Städte von Bedeutung. Aus einer angenommenen Bevölkerung von 12—15 Millionen sollten sich unschwer 20 000 Menschen finden lassen, die für Förderung musikkultureller Zwecke je 10 M. jährlich zu bewilligen bereit wären, vielleicht auch eine größere Summe zeichneten oder sich mit einer einmaligen Gabe von weiteren Zahlungen befreiten. Das gäbe bei 20 000 Zahlern etwa einen Stock von annähernd einer Viertelmillion Mark, mit der zu wirtschaften wäre. Die Verwaltung würde nicht ehrenamtlich übernommen zu werden brauchen, da ihre Unkosten sich leicht durch Zinsgewinn decken ließen. Ein Vorort würde alle 2—3 Jahre zu wählen sein. Er wählte durch die Zeichner eine etwa aus sieben Mitgliedern (darunter drei gebildete Musiker) bestehende Prüfungsstelle, die die eingesandten Werke zu begutachten hätte. Die Komponisten würden nach erfolgter Vorprüfung ihrer Arbeiten eingeladen, ihre Schöpfungen selbst vorzuführen und könnten dafür honoriert werden. Nach Annahme würde ein Werk sogleich in mehreren Exemplaren (Partitur und Stimmen) vervielfältigt und verschickt. Für einen in der Prüfungsstelle sitzenden, aktiv beteiligten Komponisten wäre ein Ersatzmann zu stellen. Selbstverständlich dürfte ein unabhängig erfolgender Erwerb von Tonschöpfungen durch die Konzert- und Theaterleitungen durch solche Organisation nicht behindert werden. Aus dem zur Verfügung stehenden Gelde müßten etwaige Aufführungen unterstützt werden: Honorare an die Komponisten, Bezahlung nötig werdender Verstärkungen der Orchester, eventuelle Beteiligung an den Druckkosten u. a. m. Eine derartige Organisation würde in erster Linie selbstverständlich den Konzert-, nicht den Theaterwerken zugute kommen. Immerhin wäre es vielleicht doch auch möglich, durch sie einigen Einfluß auf die Theater zu gewinnen.

Paul Bekkers Buch:
„Das deutsche Musikleben."

Gedanken eines Laien.

Wenn ein Buch auf seinem Gebiet eine umfassende Neuorientierung verlangt, wenn dieses Gebiet so weit ist, wie das der gesamten deutschen Tonkunst als sozialer Erscheinung, wenn ferner der Kopf, von dem es herrührt, von so erstaunlichem Weitblick ist, so wird es Sache der Fachgenossen, in diesem Fall wohl der scharfsinnigsten und sachkundigsten sein, sich mit ihm auseinanderzusetzen, und die Besprechungen werden wohl bald den Umfang des Werkes selbst weit übertreffen. Soll da der Laie, der von dem ganzen aufgerollten Riesenbild nur den einen kleinen Ausschnitt seines persönlichen Konzertbesuchs kennt, nicht schweigen? Bekker selbst müßte folgerichtig antworten: „Nein!". In seiner Darstellung sind wir Hörer ein Faktor von solcher Bedeutung, wie wir selber nicht träumen. Trotz der vollständigen Passivität unserer Musikaufnahme, die sich höchstens durch etwas mehr oder weniger Händeklatschen, bei gesitteten Hörern wenigstens, unterscheidet, gehören wir für ihn eng zum Begriff der Musik, machen ihn und sie selbst recht eigentlich mit. Wer nach bisherigen Begriffen der eigentliche Geber, der Macher ist, die Majestät des Schaffens, wird hier in ein System von Beziehungen zwischen örtlichen und zeitlichen Kräften begrifflich aufgelöst, die sie als fast unwesentlichen Faktor in dem ganzen Getriebe erscheinen lassen. Sie verflüchtigt sich in Unpersönliches, in allgemeine Zustände, Konstellationen, Konjunkturen. Mit Staunen hört man, daß Bekker als Musiker begann; man sucht im Verfasser einen hohen Verwaltungsbeamten, der sich viel mit Lesen reiner Philosophie befaßt.

Von dieser entlehnt er zunächst einen nicht ungefährlichen Zug, den man von Kant und manchem seiner Nachfolger her kennt. Einen Gegenstand, der bisher mit allen positiven Fragen und Schwierigkeiten für den Arbeitswilligen sozusagen im hellen Licht auf dem Operationstisch lag, erklärt man als unisolierbaren Komponenten eines Produkts seiner selbst und andrer unkontrollierbarer Faktoren; damit ist er in das dialektische Dunkel gerückt, in dessen Schutz man einerseits seine Unerkennbarkeit beweisen, andererseits hypothetisch alles von ihm aussagen kann. Wie man die ethischen Regungen nicht mehr ein Ergebnis der menschlichen Entwicklung, sondern „formale Postulate" einer unbekannten, in ihrem Verhältnis zu unserem Bewußtsein unentwirrbaren Macht nannte, wie die mathematischen Gesetze ein Produkt aus unserer Gehirnfunktion und dem Verhalten der physischen Körper sein sollten, dessen Bestandteile unter einander unabgrenzbar sind, das daher nur als geheimnisvolles Ganzes besprochen werden kann, so besteht für dieses Buch nicht hier das Musikstück, dessen historische und ästhetische Entstehungsgesetze zu erforschen sind, dort die ebenso reell zu untersuchende Art des Verständnisses der Hörer, sondern beides bildet eine Gesamtheit, deren erster Faktor für sich allein uns ganz unzugänglich bleibt, eben die mystische „Form" in einer ihrer vielen Bedeutungen.

Denn noch einen vielleicht notwendigen, aber dort nicht eben beliebten Zug teilt das Buch mit den Systemen der spekulativen Philosophie, das ist die ungewohnte Ausdehnung eines gewohnten Wortes auf eine weite Reihe von Dingen, die man sonst nicht darunter versteht. Wenn den Leser bei Kant das immer wiederkehrende „Apriori" so lange quält, bis er merkt, daß es nichts Wirkliches, ein privates Fantasiewesen ist, wenn man bei Schopenhauer das ganze gewohnte Weltbild umformen muß, um zu fassen, was er mit dem stets wiederkehrenden „Willen" meint, so faßt Bekker die Gegenstände, Zustände, Beziehungen, Ereignisse des Musiklebens im weitesten Sinn unter der Bezeichnung „Form". Das Wort steht in einem kurzen Abschnitt zuweilen ein halb dutzendmal in wechselnder Bedeutung. Bald kommt sich der Leser vor wie in einer Familie, wo alle weiblichen Wesen einschließlich der Dienstmädchen und näheren Freundinnen Ella heißen und man jedesmal fragt: „Welche Ella?" Der Alltag kennt ja derartige Massenbenennungen sehr wohl; ein Semester lang z. B. hieß bei uns alles „Kiste". „Heute gab es Rindfleisch mit diversen Kisten... eben ging der Professor mit zwei blonden Kisten vorbei; man verliert sein Herz und sonstige Kisten. Im Theater war heut Kiste von Schiller." Ein süddeutscher alter Herr fragte erstaunt: „Könnten wir uns nicht deutsch unterhalten?" Aehnlich ging es mir. Da ich das Buch in der Elektrischen las, hatte ich Mühe, Bekannten nicht zu antworten: „Ich fahre der Form wegen eben zu der Form hinaus mit zwei Formen. Grüßen Sie Ihre Form, schöne Form heute, wünsche gute Form! Guten Tag, Form!" —

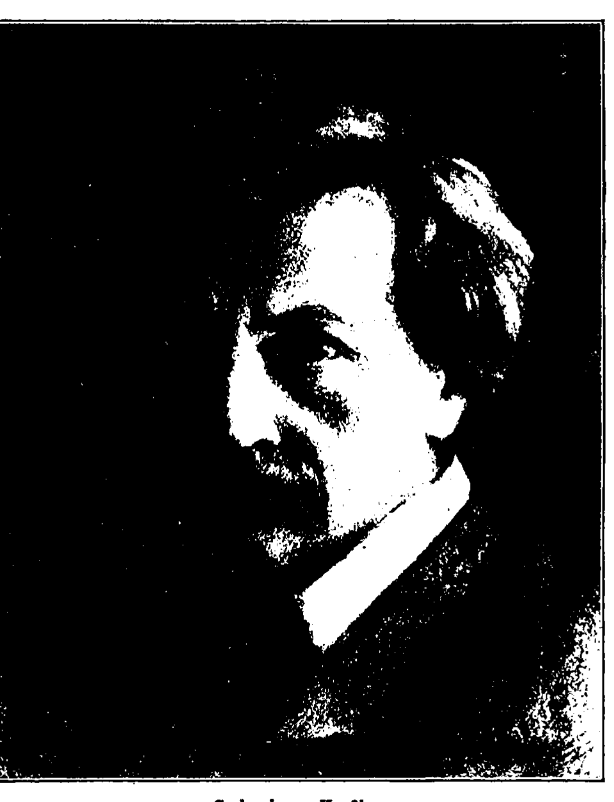
Doch kehren wir von der „Form" zum Inhalt zurück. — Die subreptio (Erschleichung) bleibt bei der dialektischen Philosophie in ihrer Anwendung auf die Musik die altgewohnte; der Trugschluß ist daher leicht zu entdecken. Dort hieß es: „Unsere Wahrnehmungen bestehen in geformter Materie. (Gegenständen von bestimmter Gestalt, Bewegung usw.) Wie der Gegenstand der Wahrnehmung an sich selbst ist, wissen wir nicht, weil wir ihn ja nur durch diese kennen. Folglich (!) dürfen wir die Form, in der wir ihn sehn, als Zutat unserer Wahrnehmung, ihn selbst aber nur als ungeformte Materie fassen". Und hier bei der Musik heißt es: Musik wird von uns gehört; nur dadurch eben wissen wir von ihr; ungehörte Musik (s. a. ungelesene!) ist überhaupt nichts. Folglich (!) läßt sich auch über Musik an sich nichts sagen; wir haben es nur mit dem Produkt: Musik plus Hörer zu tun. Der zufällige Nichtjurist Bekker spricht der Musik mit viel radikalerer Konsequenz die Wertbestimmbarkeit ohne Rücksicht auf Ort und Zeit des Hörens ab, als der Jurist Hanslick es seiner Zeit tat, der doch ebenso ernsthaft der Konstanz des Begriffes musikalischer Werte zu Leibe ging. Wenn ich nun aber persönlich Werke vom Ende des 16. Jahrhunderts ab, Gabrieli, Corelli, Caldara, Palestrina, oft mit Andacht und Genuss angehört habe, was soll mir die Feststellung, dass zu einem Konzert zwei Faktoren, Mitwirkende und Zuhörende gehören, und dass die von 1916 nie die von 1596 sein können; was soll der Beweis, daß die alte Musik etwas Verstorbenes, Unerweckbares ist? In all dem steckt ein leidenschaftlicher Scharfsinn, eine Universalität, ich möchte sagen eine Größe im Verneinen, die einem bange macht. Sie muß tief in Bekkers Natur liegen, der ja auch in einem Werk voll bewundernswerten Fleißes einem Beethoven, den er als Künstler positiv und analysierend behandelt, wenigstens die strenge geschäftliche Ehrenhaftigkeit aberkennt, ohne alle zwingende Umstände, wie die urkundliche Nachprüfung des Sachverhalts ergab. Das ist Verneinung als innerer Lebensberuf. Und zwar wohl weitgehender, als ich hier darstellen kann. Denn wie wurzelecht einer im Verneinen sei, ermißt man immer erst ganz an dem, was er gelten läßt; dahin kann ich Bekker nicht folgen.

Es scheint, daß er auf den Trümmern des von ihm gedanklich Zersetzten, also ungefähr des ganzen Musiklebens von

heute, auch allseitig Großartiges ideell aufbauen will, was wie gesagt außerhalb meiner Sphäre als bloßer Teil des „Publikums" fällt. Ich erwähne nur noch einen Punkt in seinen Verneinungen, der mich als solcher persönlich erstaunt macht: Er, der vielbeschäftigte erste Kritiker eines ersten Blattes, bekennt, nicht zu wissen, was heute die Kritik eigentlich soll. Auf den Laien wirkt solche Kälte und Fremdheit dem eigenen Beruf gegenüber verblüffend. Wenn ein Postdirektor meinte: Was soll das ganze Institut, man kann ja die Sachen mit der Bahn schicken! oder, wenn ein Gymnasialdirektor nicht einzusehn erklärte, zu was man sich mit dem alten Sprachwust quält! Ich glaube gut zu wissen, was mir der Kritiker meines Blattes wert ist. Er kennt die Werke nach ihrer Struktur, ästhetischen Hauptmomenten, historischer Stellung, lebensgeschichtlichen, kulturellen und literarischen Beziehungen; bei Erstaufführungen ist ihm der Hergang ihrer Einführung in die musikalische Welt vertraut, ebenso bei neu auftretenden Künstlern, auf deren Eigenart, im allgemeinen wie in der Auffassung eines besonderen Werkes im Vergleich mit Anderen er eingeht. Er weist mich, wenn Werk und Künstler mir neu sind, darauf hin, was von dem Eindruck auf Rechnung jedes dieser beiden Faktoren kommt. Hat er Einfälle von Geist, so findet er über die meistgespielten Werke immer noch irgend ein unabgebrauchtes prägnantes Wort, ganz sicher aber über die vergleichenden Beziehungen zwischen den Werken eines Abends. Da mindestens die Spielfolge wechselt, bleibt seine Beihilfe zum Verständnis unerschöpflich. Er ist der Mann, der in der Sache **lebt**, der mir zum mindesten aus den besten Büchern das Wichtigste in äußerster Kürze unter dem Gesichtswinkel seiner persönlichen Auffassung mitteilt, während meine eigene Zeit eben nur hinreicht, das Konzert selbst anzuhören. Noch lieber ist er mir als Verfasser der Erläuterungen zur Spielfolge am Abend selbst.

Wenn das Buch die Bedeutung der einzelnen Persönlichkeit im Musikleben herunterschraubt, indirekt wird seine Verbreitung neben so manchem andren **ein** Gutes wirken. Jene Vertreter niederen und höheren Pöbels oder gelinder geartete wackere Seifensieder, die bei „Musiker" immer zuerst an einen Menschen von erhöhtem Bedürfnis nach Alkohol und nach Zerstreuung, vornehmlich durch das andere Geschlecht, an mangelndes Bücherlesen, unbezahlte Rechnungen, vernachlässigte Formen und ähnliches Manko denken, von dem Ernst der Arbeit, der das Leben der meisten größtenteils ausfüllt, aber keinen Begriff haben, sie sehn aus dem Buche, daß ein ehemaliger Musiker in seinem Fach in die nächste Nähe des Kulturgeschichtsschreibers, des Gesetzgebers, Soziologen und Philosophen emporsteigen kann. Mit welchem Grade sachlichen Gelingens, das mögen jene beurteilen, die etwas davon verstehn!

Auditor.



Gerhard von Keußler.

Gerhard von Keußler.

Von Dr. ERICH STEINHARD (Prag).

Wer zielbewußt seinen Weg geht, schafft sich Feinde.

Die nachfolgende Silhouette ist aus der Wirkungszeit dieses Jahres ausgeschnitten. Und hat als provisorisch zu gelten. Obzwar ich die Problematik nicht einsehe, die aus der engen Zeit erwachsen sollte. Denn Charakteristik ist selten durch Zeitumfang diktiert, aber stets durch das Wesen des Werkes und der Persönlichkeit.

Dr. Gerhard von Keußler ist ein Künstler, den die Prager Musikgeschichte auf einen weithin sichtbaren Sockel stellen wird. Er ist vor allem ein bedeutender Mensch. Ein Führer. Fern von jeder Tradition. Zielbewußt. Unbekümmert um die Menge. Ein Unbeugsamer. Eine Kampfnatur von unerhörter Zähigkeit. Großzügig in seinem Wesen und in seinem Schaffen. *Philosoph. Dichterkomponist. Dirigent. Erwecker historischer Musik. Erneuerer polyphoner Chorkunst.* —

Durch Begründung einer a cappella-Chorschule beim Deutschen Singverein weiß Keußler neben gesangspädagogischen — philosophische und ethische Ziele zu verfolgen. Durch eine Chorchrestomathie, in der er nach Forschungen in den mitteleuropäischen Bibliotheken aus Handschriften der alten Deutschen, Niederländer, Venezianer, Römer und Franzosen druckt, erlangt er außer der Literaturbereicherung Entscheidendes für die Gesangstechnik der Chorkunst. Die praktischen Studien unterstützt er durch gedankenvolle Vortragszyklen zur tieferen Erkenntnis des Stils; die Konzertaufführungen historischer und eigener Kunst durch gedruckte Interpretationsschriften von hohem geistigen Eigenwert.

Als *Erwecker historischer Musik* nach eigenen Prinzipien hat er im Vorjahr seine Rekonstruktion des Mozart-Requiems vollzogen, wo er für den Süßmayerschen Teil im stilistischen Ausdruck streng entsprechende Sätze aus älteren solennen Mozart-Messen fand und einsetzte. (Ich wiederhole dies zwecks einer Berichtigung: das Agnus stammt aus der XIII. Messe (K.-V. 275. Vgl. Jhg. 1917, Heft 3.) — Diesmal brachte er *Händels Traueranthem*, das bekanntlich zur Beisetzung der Königin Karoline komponiert worden ist, und gleichzeitig dem Gedenken seiner eigenen Mutter gewidmet war. Des Gelegenheitstextes wegen mußte die herzlich-innige Musik verschollen bleiben. Denn ein früherer Restaurationsversuch war unglücklich und unmöglich: Das Traueranthem wurde damals zu einem Oratorium „Empfindungen am Grabe Jesu" umgewandelt und die Musik durch radikale Eingriffe vergewaltigt. Keußler ändert an der Originalpartitur keinen Strich, bearbeitet vielmehr den Text. Alle vierzehn Teile des Traueranthems versieht er — entsprechend den verschiedenen Affekten der früheren Dichtung — mit analogen Psalmversen; so daß die herrliche Sprache mit ihrem tiefen Inhalt der wunderbaren vergessenen Musik aufs neue eine Auferstehung verspricht. — Am gleichen Abend folgte Händels Dettinger Tedeum. — Den Aufführungen ließ er einen *Zyklus von Vorträgen* vorangehen, in denen er zeigte, *wie verschiedene Komponisten zu Restaurierungsarbeiten eigener und fremder Werke sich gestellt* haben: Von Palestrina, Giovanni Anerio, Francesco Suriano, Mozart und Mendelssohn (als Bearbeiter Händels und Bachs) bis Liszt, Franz, Chrysander und bis zu Wagners Bearbeitung von Palestrinas „Stabat mater".

Zur Rekonstruktion weltlicher Werke *Palestrinas* gab ein Palestrina-Abend den Anlaß. Er besorgt vor allem eine wortschöne Nachdichtung aus Palestrinas „Lied der Lieder", und vereinigt sie mit einigen Madrigalen und Kanzonen, um so ein dreiteiliges Werk mit einem dramatischen Zyklus als Kern zu erhalten. Dazu kommt ein Rahmen: Drei Madrigale „an die Schönheit" als Prolog, und als Epilog Kanzone und Madrigal „vom Tod und vom ewigen Frieden". Aus der freien Aneinanderreihung der Texte fügt er die sich lose ergebenden Gedanken zu einer sinnvoll-poetischen Handlung, über der nun der biblische Name „*Sulamith*" steht. Was geschieht mit der Musik? — Bei der polyphonen Musik jener Motetten, die Ausdruck einer Einzelperson sind, gibt er die Oberstimme dem Sopran oder Tenor, die übrigen Vokalstimmen den Holzbläsern: Flöten, Hoboen, Klarinetten, Englischhorn, Baßklarinette und Fagott. Originale a cappella-Chöre wechseln mit den vorgenannten Gebilden. Drei Abschnitte des Palestrinaschen Vokalchors, die ganz für Instrumentalchor: für Schalmeien, Flöten und Bomharte gesetzt sind, wurden zwischen die drei Hauptteile des Werkes eingestellt. Das Ganze ist eine kühne Verwirklichung musikhistorischer Ideen, die sich nur ein gründlicher Kenner alter Musik erlauben kann, der in gleicher Weise Wissen und Musikalität in sich vereinigt. Daß die schwierigen Werke nicht nur technisch bewältigt wurden, sondern auch geistig, stilistisch und seelisch zur Geltung kamen, ist nur selbstverständlich. Bei der einzigartigen Vorbildung des Chores und den Idealen seines Dirigenten.

Die unter seiner Leitung stehenden „*Neuen Symphoniekonzerte*" hatten systematisch vorklassische, klassische, ro-

mantische und moderne Programme. *Stamitz, Bach, Gluck, Händel.* Als gelehrter Musikhistoriker setzt er sich mit den diffizilen Fragen der Aufführungspraxis in tiefgründiger Weise auseinander und verwendet das historische oder das intuitive Verfahren, nach den gegebenen Verhältnissen. Das Holz ist chorisch besetzt, Bachtrompeten werden benützt, der Generalbaß individuell gearbeitet. Bei der Tempofrage entscheiden die kontrapunktischen Linien, der inhaltliche Ausdruck der Gedanken, die Plastik der Form — also eine Abweichung von der bevorzugten synthetischen Auffassung historischer Musik. In der Dynamik huldigt er rationell historischen Grundsätzen. Er gibt Akzente. Licht neben Schatten. Steigerungen über großen Bogen sind selten. — Von den Modernen hörte man: *Bruckners Siebente, Regers Symphonischen Prolog, Rietschs „Münchhausen"* mit starker Empfindung, in großen Linien.

Keußler als Komponist. Damit hätte ich eigentlich beginnen sollen. Im ganzen etwa: Die symphonischen Dichtungen: *„Der Einsiedler"*, *„Morgenländische Phantasie"*. Eine Oper: *„Gefängnisse"*. Das Oratorium *„Vor der hohen Stadt"*. Alle durch die Unerbittlichkeit ihres Stiles zum Respekt zwingend. Alle mit starkem Erfolg aufgeführt.

Heuer zum ersten Male eine *Symphonie in A dur*. Von seinem väterlichen Freund Prof. *Buths* aus der Taufe gehoben. Die Gliederung: „Einleitung mit dem Hauptthema. Drei Durchführungen. Trauermarsch und Aussöhnung". Die Durchführungen sind die drei normalen Allegrosätze; gemäß innerer Notwendigkeit und zufolge geistiger Zusammenhänge steht der langsame Satz am Ende. Die Mittelsätze sind ganz auf Kolorit gestellt und werden von allen Werkzeugen der Moderne ausgeführt; die Ecksätze, insbesondere der Schlußsatz mit seiner Trauermusik erzählt vom Ringen einer Seele, die sich in die Tiefen der Trauer versenkt, von Sorge, Qual, Schmerz, Wehmut, und leitet nach inneren Steigerungen zu einem fast versöhnlichen Ausklang hinüber. Die Symphonie scheint mir ein Glaubensbekenntnis zu sein oder eine tragische Beichte. Jedenfalls Musik von dramatischer Größe. — Gerhard von Keußler ist stets abseits von der Heeresstraße gewandert. War stets auf neuen Bahnen unterwegs. Hatte von Anfang an seinen individuellen Stil, der immer aus tiefsten Tiefen schöpfte, der seelische Probleme, philosophische Vorwürfe, biblische Stoffe mit einer keimkräftigen aber volksfremden Musik, mit einem erhabenen, in sich gekehrten, oft gewaltigen Gefühl durchtränkte. Diese frühere Musik — die Symphonie steht am Wendepunkt — litt unter einer versonnen-grüblerischen Krankheit. Aber das ehedem Negative der Musik: welche philosophischen Eingebungen willenlos folgte, flackernden Eindrücken machtlos nachhing, unbewußt mit der lebendigen Welt dissonierte — ist nun untergetaucht und gewichen: Einer reflexiven aber tätigen kontrastreichen, dramatischen Musik. Oder kurz: Einer überwältigenden Konzentration im Ausdruck. *Sie ging einem Zuge der Zeit folgend vom Impressionismus zu einem kraftvollen geradezu hinreißenden Expressionismus über.*

Und diese mitreißende Inbrunst in ihm schuf nun wirklich außergewöhnlich bedeutende bleibende Werte. In diesem Jahre erstand in einer denkwürdigen Uraufführung sein grandioses *Biblisches Oratorium „Jesus aus Nazareth"*. Ein großdimensionales glanzvolles Werk, in dem der Dichter Keußler an der Hand der Psalmen, der Propheten und der Evangelien das Schicksal des Heilandes niederschreibt. In der Musik sind alle Affekte vertreten, sie enthält Symbolik, Naturalismen, sie ist von enthaltsamer Askese, von milder Verklärtheit, feierlicher Mystik und erfüllt von einer dramatischen Gewalt sondergleichen. Alles in einem einheitlichen transzendentalen Stil! In einem schon im Druck befindlichen Essay habe ich einige Gedanken über dieses Monumentalwerk für diese Blätter niedergelegt, eine Komposition, die nur wenig Ebenbürtiges in der modernen Musikliteratur zur Seite hat. Die Wirkung war eine tiefgehend-ergreifende, und hielt die Menge lange im Bann.

Eine andächtige Gemeinde folgt ihm. An innerer Bedeutung ansehnlich, an Zahl groß und immer größer werdend. Sie glaubt an ihn, den seltenen Künstler und starken Menschen.

Adam Krieger.

(1634—1666.)

Von E. DAHLKE (Dortmund).

Am 30. Juni 1666, also vor nunmehr 250 Jahren, starb in Dresden der Dichterkomponist *Adam Krieger*, einer der größten Meister des deutschen Sololiedes, nicht nur des 17. Jahrhunderts, sondern noch weit über diese Zeit hinaus. Hermann Kretzschmar bezeichnet ihn als den „ersten Klassiker des deutschen weltlichen Liedes". Er ist auch der „Schubert" des 17. Jahrhunderts genannt worden, mit dem er selbst in den äußeren Lebensverhältnissen manchen ähnlichen Zug aufweist, nicht zuletzt den des frühen Todes: Schubert starb im Alter von 31 Jahren, Krieger ist 32 Jahre alt geworden.

Von seinem Leben ist nicht allzuviel zu berichten, fehlen doch dafür hinreichende authentische Daten; man ist oft auf Vermutungen und Schlüsse angewiesen. Krieger ist am 7. Januar 1634 (nicht 1637, wie Kretzschmar in seiner „Geschichte des deutschen Liedes" angibt) zu Driesen im Regierungsbezirk Frankfurt a. d. Oder geboren. Sein Vater war Churf. Sächs. Feldhauptmann gewesen. Wegen seiner musikalischen Fähigkeiten war er von vornherein für den Musikerberuf bestimmt. Er wurde Schüler von Samuel Scheidt (1587—1654) in Halle, was unzweifelhaft aus der Vorrede zu den „Arien" hervorgeht, und zwar studierte er dort Orgel und Komposition. Sieben Jahre hielt er sich darauf in Leipzig auf, „teils der Universität halber, teils auf die jetzige Bedienung gezielet," d. h. um sich für seine Musikerlaufbahn, besonders für das Amt eines Kantors, vorzubereiten. Das Universitätsstudium betrieb er jedoch nur nebenbei. Sein Name findet sich darum auch nicht in dem sonst gut erhaltenen Matrikelbuch. Die Tatsache, daß er in keiner bestimmten Fakultät promoviert hat, wurde ihm zum Verhängnis, als er sich nach dem Ableben von Tobias Michael 1657 um das Thomaskantorat bewarb. Seine Wahl scheiterte an dem Umstande, daß er „die Knaben in literis nicht informieren will noch kann", obwohl er sich der hohen Fürsprache der Kurfürstin Magdalena Sibylla erfreuen durfte. Das Protokoll über diese Wahl findet sich in den Thomasakten. Immerhin verfügt er über ein tüchtiges Maß humanistischer Bildung, was aus seinen Liedern leicht zu erkennen ist. Ebenso geht aus diesen hervor, daß er mit den studentischen Gebräuchen wohl vertraut war, wie er überhaupt eine überaus gesellige Natur gewesen sein muß, den Wein und die Frauen liebte, wenn wir einen Schluß von den Werken eines echten Künstlers auf diesen selbst machen dürfen. 1655 wurde er zum Organisten an der Nikolaikirche gewählt als Nachfolger von Johann Rosenmüller, der wegen eines Verbrechens gegen die Sittlichkeit hatte flüchten müssen. Zwei Jahre später folgte er einem Rufe nach Dresden als Kammer- und Hofmusiker, wofür sein ausgezeichnetes Orgel- und Klavierspiel wohl der Grund gewesen sein wird. Als solcher wirkte er unter dem hochbedeutenden Heinrich Schütz (1585—1672), der damals Hofkapellmeister in Dresden war. Daß er ein Schüler von Schütz gewesen ist, wie einige Musikgeschichten behaupten, ist nicht anzunehmen, da er bereits ein fertiger Musiker und von seinem künstlerischen Können durchaus überzeugt war; er betont es in allen Bittschriften und Bewerbungen. Auch findet sich nicht ein Analogon in den Werken dieser Meister. Die Stellung in Dresden entschädigte ihn reichlich für die fehlgeschlagene Bewerbung um das Thomaskantorat in Leipzig. Ueber sein Leben in Dresden ist nichts bekannt, als daß er der Lehrer der kurfürstlichen Prinzessin im Klavierspiel war. Schade, daß er so wenig auf seinen Nachruhm bedacht war. Ob seine Lebensweise die Schuld daran trug, wissen wir nicht. Er starb am 30. Juni 1666. Der Leichenstein auf dem alten Frauenkirchhof in Dresden trägt folgende Grabinschrift:

Bleib stehen Wandersmann, betrachte diese Höhle.
Hier liegt eines Künstlers Leib, dort oben ist die Seele.
Des wackern Krügers [1] Leib, die Weltberuffne Kunst
Liegt unter diesem Stein verwandelt in den Dunst.
Tritt ja nicht weiter fort, du habest denn Cypressen
Gestecket auf dies Grab, und lasse nicht vergessen,
Sein Ruhm, das Lob, die Kunst, der Körper war es werth,
Und schade, daß er soll nun werden zu der Erd.

„Sein Ruhm, das Lob, die Kunst" liegen in seinen Werken. Als Organist stand er mit der Kirche in engster Beziehung. Es ist darum nur natürlich, daß er geistliche Kompositionen geschaffen hat. Das meiste ist jedoch davon verloren gegangen. Wir kennen nur zwei kantatenähnliche Werke religiösen Inhalts: „An den Wassern zu Babel saßen wir und weinten" à 5 : 2 Violinen, Kantus, Tenor, Baß mit Continuo, und „Ich preise dich, Herr" für 2 Violinen, 2 Bratschen, Violoncello, Basso continuo und Sopran, Alt, Tenor und Baß. Beide Kompositionen liegen in Handschrift auf der Kgl. Bibliothek zu Berlin. Ihnen ist ein stark melodischer Zug eigen und lassen Kriegers eigentümliche Gabe erkennen, mit wenig Mitteln scharf zu zeichnen. Eine dritte geistliche Komposition findet sich in dem Gesangbuch für die Stadt Nürnberg vom Jahre 1668; es ist ein Choral mit beziffertem Baß.

Die Bedeutung und Stellung in der Musikgeschichte verdankt Krieger seinen weltlichen Liedern. Diese sind in zwei Sammlungen niedergelegt. Die erste mit 50 Nummern, „Arien" betitelt, ist noch zu seinen Lebzeiten erschienen. Leider ist

[1] Der Name „Krüger" findet sich vielfach in Handschriften. Er selbst schreibt „Krieger"; auch die Arien tragen diese Schreibweise.

auch dieser erste Band verloren gegangen. Von 18 Stücken daraus ist zwar noch die Singstimme erhalten; sie finden sich in einem Berliner Exemplar der Voigtländerschen Oden. Weitere 6 Nummern bringt vollständig das „Liederbuch des Leipziger Studenten Clodius", 1669. (Eine Beschreibung derselben nebst Proben von Text und Melodien von Wilh. Nießen in der Vierteljahresschrift für Musikwissenschaft VII, 579 ff.) Die zweite Sammlung, „Neue Arien", haben Kriegers Freunde auf eigene Kosten in dem Jahre nach seinem Tode, also 1667, ediert. Als Herausgeber zeichnet der kurfürstliche Bibliothekar *David Schirmer*. Den musikalischen Teil redigierte wohl *Joh. Wilh. Furchheim*, der auch einige fehlende Ritornelle beigesteuert hat. Von der Beliebtheit dieses zweiten Bandes zeugt die bald nötig gewordene 2. und vermehrte Auflage im Jahre 1676. In der Vorrede heißt es:

Hochgeneigter und Music-liebender Leser.

Hier werden dir dermahleinst des seeligen Herrn Adam Kriegers hinterlassene Arien vorstellig gemachet; Solche Kinder / welche erst nach ihres Vaters Tode hervortreten / und mit seinem ewigen Ruhme nunmehr in die Wette leben können. Denn / wie er sie erstens vor und an sich selbsten Poetisch angekleidet: also hat er sie noch bey seinen gesunden Tagen Musicalisch reden lernen / wollen / daß sie beydes bey hohen Potentaten und andern Hoch-Tugendhafften Gemütern / der Auffwartung niemahls schamrot werden dürfften. . . . . Es scheinet unvonnöthen zu seyn / sie nunmehro der vernünfftigen Welt einzuloben, weilen sie allbereits bey Hohen-Fürstlichen Tafeln zum theil sind beliebet / und auch von Kunstverständigen / zum öffteren begehret worden . . . . verehre den seel. H. Krieger in seinem Grabe als einen Vortrefflichen Poeten / und zu seiner Zeit weitberuffensten Musicum: von dem billich gebrauchet werden kan / was einsten eine hohe Fürstliche Person von seinem Lehr-Meister Herr Samuel Scheiden zu Halle gesprochen: Ach schade und immer schade / daß diese Hände dermahleinst verfaulen sollen! —

Von dieser 2. Auflage besorgte Alfred Heuß eine Neuausgabe in den „Denkmälern deutscher Tonkunst", 19. Band, 1905.

Kriegers Zeit war für die Entwickelung des Liedes äußerst günstig. Wohl finden wir in den Liedern seiner Vorläufer, vor allem bei Heinrich Albert (1604—1651) und Voigtländer (ca. 1600—1643) bereits eine ausgeprägte Symmetrie (Einfluß des Volksliedes und der Instrumentalmusik), aber es fehlte noch an Geschmeidigkeit, an melodischem Flusse. Und hier setzt Kriegers historische Würdigung ein. Er hat zum ersten Male mit bewußter künstlerischer Ueberlegung das Prinzip der geschlossenen, symmetrischen Form angewandt, ohne dabei in den Fehler der Trivialität zu verfallen, der sich bei „mechanischer Handhabung dieses Verfahrens" zu leicht einstellt. Wo kein besonderer Grund zu gesteigerten Gefühlsäußerungen vorliegt, läßt er es bei der nackten Liedform bewenden. Interessant aber ist es, zu beobachten, wie er durch Dehnungen, Einschiebungen den jedesmaligen seelischen Empfindungen Rechnung trägt; manchmal weiß er sogar eine Koloratur durchaus geschickt und ästhetisch begründet anzuwenden. — Während die Lieder H. Alberts, dem das begleitete Sololied überhaupt erst seine feste Stellung in der deutschen Kunst verdankt, durch ihre schlichte, einfache, immer edle Melodie ihre Herkunft vom protestantischen Choral verraten, ist hiervon bei Krieger nichts mehr zu merken. Das Zarte, Liebliche, Elegische weiß Krieger ebensogut zu schildern wie Albert, er übertrifft diesen aber an Volkstümlichkeit, Temperament und urwüchsiger Kraft. Die Volkstümlichkeit beruht in der motivischen Behandlung. Die Hauptmotive heben sich plastisch heraus; sie werden nach allen Regeln der Kunst in der mannigfachsten und erfindungsreichsten Weise abgeändert, gerade wie es der Inhalt des Textes verlangt. Die Motive beherrschen gleichsam die Melodie, die vom Hörer darum leicht verstanden und behalten wird. Nie aber wirken Kriegers Weisen langweilig und fade. Mit der nötigen Dosis Temperament vorgetragen werden sie auch heute noch infolge der ihnen eigenen zündenden Kraft den verwöhntesten Hörer erwärmen. Gerade diese urwüchsige Kraft und Frische sind es, die seine Gesangsmelodien weit über die anderen Erzeugnisse dieser Gattung des 17. und 18. Jahrhunderts erheben. Wir haben in ihnen durchaus reife und abgerundete Leistungen vor uns. Ihre Form ist knapp bemessen. Notiert sind sie als Melodie mit beziffertem Baß, wie es damals eben üblich war.

Allerdings vermochte sich Krieger dem italienischen Einfluß nicht ganz zu entziehen. Dieser zeigt sich darin, daß er einige Lieder in Kantatenform schrieb („Tod des Adonis") und fast sämtlichen, auch den kürzesten und einfachsten Arien Nachspiele, Ritornelle, anhängte, die von einem fünfstimmigen Streichkörper ausgeführt wurden, unterstützt von dem Continuo. Wo die Ritornelle fehlten, glaubte der schon genannte Furchheim, solche durch eigene Schöpfungen ersetzen zu müssen, was ihm immerhin gut gelungen ist. Der praktische Wert der Ritornelle ist der, daß die Sänger „etwas respirieren und sich erholen" sollen. Die Lieder wurden vielleicht vom Chorus vorgetragen, wenigstens darf man das von den vielen schönen Studentenliedern annehmen, nach Beendigung jeder Strophe griffen die Sänger dann zu ihren Instrumenten und spielten. Obgleich viele Ritornelle selbständig n Wert haben, die Motive der Melodie in geistreicher Weise weiterspinnen, läßt man sie heute am besten weg, wenn es sich nicht gerade um ein historisches Konzert handeln sollte.


Adam Krieger.

Kriegers Kompositionen zeichnen sich durch einen erstaunlichen Harmoniereichtum aus. Manche Dissonanzen treffen wir an. Auch übermäßige Dreiklänge sind nichts Seltenes. Immer aber dient ihm die Harmonie als Mittel des Ausdrucks, zum Unterstreichen einzelner Wörter.

Auch mehrstimmige Stücke sind in den „Arien" enthalten. (Dieser Titel ist nur als Sammelbegriff, nicht als Bezeichnung einer bestimmten Form zu denken.) Meist sind es Duette: Wirkliche Duette in kontrapunktischer Satzweise oder solche auf harmonischer Grundlage. Das einzige fünfstimmige Lied interessiert insofern, als die Oberstimme ohne weiteres auch einstimmig gesungen werden kann, da die anderen Stimmen nur Begleit- bzw. Füllstimmen sind. Die alte polyphone Satzweise ist also endgültig überwunden.

Die Texte zu sämtlichen Liedern hat Krieger selbst verfaßt. Auch als Dichter ist er eine durchaus erfreuliche Erscheinung und überragt die meisten Nur-Dichter seiner Zeit. Die Sprache ist immer flüssig und bilderreich. Seine Hauptthemata bilden Liebe und Wein. In den Liebesklagen haben wir die bedeutendsten poetischen Leistungen. Von ernsten Liedern bringen die „Neuen Arien" nur zwei, welche die Sammlung eröffnen. Alle aber sind tief empfunden und recht dichterisch erfaßt, einige von burschikosem Einschlag. — Alles in allem: Adam Krieger ist ein „kraftvoller Musiker voll Tiefe und Originalität, der auf ganz seltene Art reichen Inhalt mit vollendeter Form vereinigte."

Trotzdem liegt an praktischen Ausgaben recht wenig vor. Reimann hat in sein vier Bände umfassendes Werk „Das deutsche Lied" nur ein Stück aufgenommen: „Der Augen Schein — sein Scherz und Pein." Dagegen bringen die auf Veranlassung Kaiser Wilhelms II. herausgegebenen Volksliederbücher für Männerchor zwei (Nr. 19 und 330), für gemischten Chor drei Lieder (Nr. 19, 273 und 361) in den entsprechenden Bearbeitungen von Kretzschmar, Humperdinck und R. Kahn. Das in beiden Ausgaben enthaltene Abendlied „Nun sich der Tag geendet hat" mit der ursprünglichen Ueberschrift „Der Liebe Macht herrscht Tag und Nacht" gehört zu den schönsten Elegien des 17. Jahrhunderts. Der Wittenberger Student Joh. Friedr. Herzog hat 1670 den Text einer geistlichen Umdichtung unterzogen, und diese Fassung mit der ersten Strophe im Original wird heute ausschließlich gesungen. — Eine größere Anzahl dieser „Perlen alter Musik" finden sich in des Verfassers „Lieder alter Meister des 17. und 18. Jahrhunderts" für Laute bearbeitet (Verlag Friedr. Hofmeister in Leipzig). Von den drei Heften ist das erste bereits der Oeffentlichkeit übergeben. Eine Ausgabe mehrerer Gesänge Kriegers mit Klavierbegleitung kann erst nach diesem unseligen Kriege erscheinen, wenn in unserem lieben Vaterlande wieder ruhigere Zeiten eingekehrt sein werden, was recht bald geschehen möge zum Heile auch unserer Kunst.



„Der Gott, der Eisen wachsen ließ."

Von FRANZ DUBITZKY (Berlin-Friedenau).

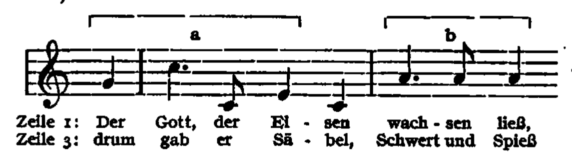
Das deutsche Lied hat unser Volk zu herrlichen Taten begeistert. (Ausspruch des „eisernen" Kanzlers.)

Höre fleißig auf alle Volkslieder; sie sind eine Fundgrube der schönsten Melodien und öffnen dir den Blick in den Charakter der verschiedenen Nationen," so ermahnt und lehrt Robert Schumann in seinen „Musikalischen Haus- und Lebensregeln". Ein anderer Tonmeister, Beethoven, äußerte sich einmal: „Dem Manne muß die Musik Feuer aus dem Geist schlagen." Unser Lied „*Der Gott, der Eisen wachsen ließ*" wird beiden Aussprüchen gerecht, es „öffnet den Blick in den Charakter" der kernigen, freiheitlichen, festen und unerschütterlichen deutschen Nation, es entzündet dem Manne heiliges, mutiges „Feuer", Begeisterung und Kampfesgebot, Kampfeslust, Siegeszuversicht.

Ernst Moritz Arndt (1769—1860) — sein Großvater war Schäfer zu Putbus auf Rügen, sein Vater gehörte dem Bauernstande an —, Arndt ist der Dichter des „Vaterlandsliedes", er ersann es 1812. In einem Briefe aus dem gleichen Jahre lesen wir: „Vierzig Jahre bin ich alt und darüber, und wer weiß, was aus den fünfzehn, zwanzig Jahren wird, die ich etwa noch mit Saft und Kraft leben könnte? Doch kann ich nicht wanken von meinem Willen und meinem Glauben und auch nicht wanken von der Hoffnung, die mich doch nur selten verläßt." Neben ihm erstanden in jener schweren Zeit als hellste Sterne im Vaterlandsliede Körner, Schenkendorf und Rückert. Die Siegespalme, den ersten Preis reicht Arndts Biograph Wilhelm Baur dem Dichter des Vaterlandsliedes „Der Gott, der Eisen wachsen ließ", indem er sagt: „Aus ihm spricht am meisten das Gemeingefühl des gesamten deutschen Volkes, er trifft am besten den deutschen Volkston" — und auf einer anderen Seite meldet dieselbe Lebensbeschreibung: „Es war kein fleischlicher Zorn, es war der heilige Zorn über die Gefährdung der höchsten Güter, es war der Zorn der Liebe, der in Arndt brannte, wenn er in gewaltigen Liedern ausrief: ‚Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte!'"

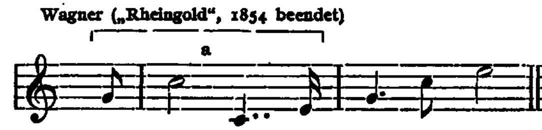
Arndts markiges Gedicht ist des öfteren komponiert worden. Ich nenne die Vertonung des Organisten *Joseph Hanisch* (er wurde im Jahre der Entstehung des Arndt-Liedes, 1812, in Regensburg geboren und starb daselbst 1892), die Vertonung des Opernkapellmeisters *Karl Koßmaly* (er erblickte ebenfalls 1812 das trügliche Licht der Welt in Breslau, und war ein Schüler Zelters; 1893 starb er in Stettin — unter seinen Kompositionen befindet sich eine „Méditation" über das dritte Präludium im zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers). Ferner: *L. Lenz, Karl Amand Mangold* (geboren 1813 in Darmstadt, gestorben als Darmstädter Hofmusikdirektor 1889 zu Oberstdorf im Allgäu; in seinem Chorwerke mit verbindender Rezitation „Fürs Vaterland" erklingt diese Vertonung des „Vaterlandsliedes"; Robert Schumann schätzte den Komponisten als „hochaufstrebenden Künstler", er nannte ihn in einem Atem mit Gade, Robert Franz und St. Heller — aber heute erinnert sich nur selten jemand Karl Mangolds). Weiter sind zu erwähnen: *Ph. Orth, F. Petreins, Karl Riedel* (1827 in Kronenberg bei Elberfeld geboren, war er eine Zeitlang — Seidenfärbergeselle, wurde dann Schüler Karl Wilhelms, des Komponisten der „Wacht am Rhein", und des Konservatoriums zu Leipzig, allwo er später den weitberühmten Riedelschen Gesangverein schuf und 1888 die Augen schloß), *Max Seifriz* (geboren 1827 in Rottweil, gestorben als Hofmusikdirektor 1885 in Stuttgart), der Orgelvirtuose *Wilhelm Volckmar* (geboren wiederum im Jahre des „Vaterlandsliedes", 1812, zu Hersfeld, gestorben 1887 in Homberg bei Kassel), *Hans v. Zois* (geboren 1861 in Graz).

Als Sieger unter den Komponisten des „Vaterlandsliedes" stellte sich *Albert Gottlieb Methfessel* ein. Seine Wiege stand in Stadtilm in Thüringen (6. Oktober 1785). In den Jahren 1832—42 finden wir ihn als Hofkapellmeister in Braunschweig. Methfessel komponierte neben vielen Liedern (besonders für Männerchor) Sonaten und andere Klavierstücke, sowie auch ein Oratorium „Das befreite Jerusalem". Am 23. März 1869 sagte er in Heckenbeck bei Gandersheim der Erde Lebewohl. Das Geschlecht der Methfessel erwies sich des öfteren als musikbegabt; der ältere Bruder Friedrich komponierte Lieder mit Klavierbegleitung, andere mit Gitarre (ihm waren nur 36 Lebensjahre beschieden); von jüngeren Verwandten des Komponisten des „Vaterlandsliedes" sind Albert und Ernst Methfessel (ersterer lebte 1802—78, der zweite 1811—86) als Musikdirektoren zu vermerken. Unter allen vorhin angeführten Vertonungen von „Der Gott, der Eisen wachsen ließ" ist Methfessels Komposition wohl auch zeitlich (über das Geburtsjahr der Herren Lenz, Orth und Petreins bin ich nicht genau informiert) die erste.



Entschiedenheit, Bestimmtheit, f e s t e n S i n n , s t o l z e K r a f t, durch nichts ins Wanken zu bringenden Mut künden gleich die beiden ersten Noten, die beiden markantesten Töne der Skala, der Aufwärtsschritt von der Dominante zur Tonika (g^1—c^2). Auf die nämliche Art beginnt Richard Wagners Schwertmotiv in den „Nibelungen" — und auch der dritte und vierte Ton offenbart die Verwandtschaft der beiden „Schwertweisen" (vergl. a):

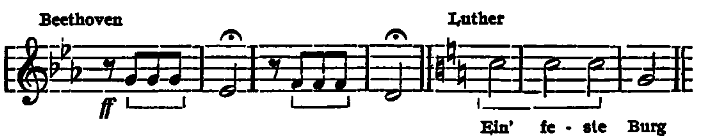
Wagner („Rheingold", 1854 beendet)



Der Bayreuther Meister läßt sein „Schwertmotiv" von der „ehernen" Trompete anstimmen; wie eherner Trompetenruf, Kampfesruf, Siegesruf dringen auch die ersten fünf (auf die Naturtöne der Trompete sich beschränkenden) Töne des Methfesselschen eisernen Schwertsanges an unser Ohr. Grillparzer pries das Kriegsinstrument:

> In der Trompete mutigen Tönen
> rufst den Jüngling ins Schlachtgewühl,
> leitest den Starken, ermutigst den Schwachen,
> jubelst ob dem geschlagenen Feind,
> verkündest die Siegesbotschaft dem Lande.
> („Die Musik.")

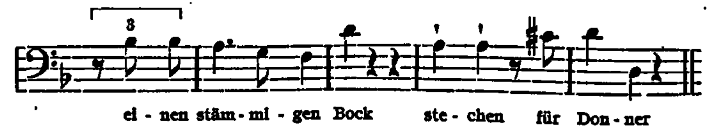
Ebenfalls Bestimmtheit, eiserner Wille spricht aus dem dreifachen a^1 bei den Worten „wachsen ließ" und (Takt 6) „Schwert und Spieß" (b). „Du mußt es dreimal sagen" — vernehmen wir im „Faust"; dieses „Dreimal" bringt Beethoven im ersten Satze seiner c moll-Symphonie, in dem das Pochen des Schicksals künden sollenden Motiv, und unser machtvollster Choral, „Ein feste Burg", geht gleichfalls an Goethes Lehre nicht achtlos vorüber:



Schreiten wir weiter in der Betrachtung der Weise Methfessels!



Das Stakkato (staccato = abgestoßen) bei „Knechte" und („dem Mann in seine) Rechte" erweckt schnell das Bild des W e g s t o ß e n s, des Niederstoßens der Feinde. Das „Nieder"-Stoßen, der „Fall" des Gegners, wird durch das „fallende" Intervall, die fallende Terz (e^1—c^1, h^1—g^1) bekräftigt. Nebenbei: Für den Stoß und Stich des Stakkato möge als „Zeuge" der grimmige Hagen in der „Götterdämmerung" dienen; dieser finstere Mann heißt im zweiten Aufzuge in Wagners Werk die Mannen,



Takt 5—6 („drum gab er Säbel, Schwert und Spieß") zeigt dieselbe Tonfolge, wie sie Takt 1—2 („Der Gott, der Eisen wachsen ließ") bot. Takt 7—8 („dem Mann in seine Rechte"), im Rhythmus Takt 3—4 gleich, bringt die Modulation nach der Tonart der Oberdominante.

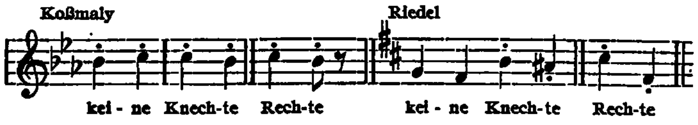
Ehe wir fortfahren in der Betrachtung des Baues und der Eigenheiten unserer markigen Weise, wollen wir drei anderen Tonsetzern ein Wörtlein vergönnen, Koßmaly, Mangold und Riedel; sie beginnen ihren Sang:



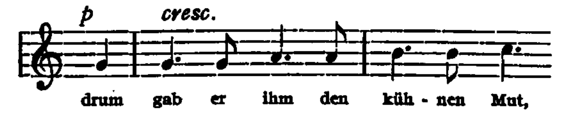


Mangold gibt in seiner Partitur die Vorschrift „Mit wilder Begeisterung“; von „wilder Begeisterung“ zeugt der große Septimensprung es^1—d^2 sicherlich.

Das „stoßende“ Stakkato haben Koßmaly und Riedel Methfessel „abgeguckt“:



Methfessel singt weiter:



Die aufwärts, vorwärts drängende Tonfolge im Verein mit dem Crescendo, dem Anschwellen des Tones gibt ein treffliches Bild des „schwellenden“ Mutes. In Riedels Vertonung ist die Linie noch verstärkt durch den umfangreicheren Tonaufschwung (d^1—d^2):



Packend malt Methfessel den „Zorn“ durch den „zornigen“ Septimensprung zur Höhe im Forte (nicht minder recht am Ort ist diese Septime in den anderen Versen):



Freiheit, Selbstbewußtsein, ein *„So will ich's!“* spricht aus dem „Ruck“ im Worte „Rede“, aus dem energischen Rhythmus ♩. ♫ ♩.

Uebrigens: „Alles schon dagewesen!“ Die letzten beiden Takte haben ihren Vorgänger in der schon 1801 gesungenen Melodie unseres allbekannten (aber erst 1818 gedichteten) Liedes „Preisend mit viel schönen Reden“; dort vernehmen wir:



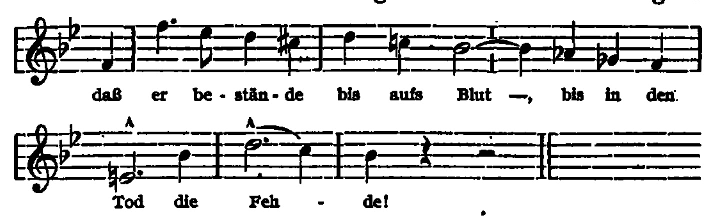
Ich wies vorher auf den „hitzigen“, kühnen Septimensprung bei dem Worte „Zorn“ hin. Kühne Sprünge sind in Volksliedern in der Regel selten, meist fließt dort die Melodie in Sekunden- und Terzschritten ruhig dahin. Weniger Furcht vor „Sprüngen“ bekunden jedoch Soldaten- und Kriegslieder; dem Kriegsmanne ziemen nicht bequeme und sanfte Wege, keck schwingt er sich in Quarten- und Quintenstufen auf- und abwärts. An solchen mutigen, nichts fürchtenden Sprüngen ist Methfessels „Der Gott, der Eisen wachsen ließ“ nicht arm; man höre:



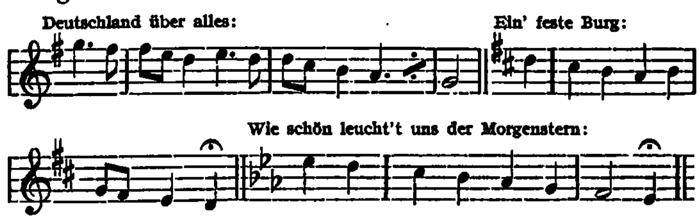
Auch der Schlußteil des Liedes setzt mit einem mutigen Sprunge ein; dann geht's in Tonleiterschritten abwärts . . . ein Quintensprung durchbricht jedoch noch einmal die „gesetzmäßige“ Tonfolge:



Auf ähnliche Weise läßt Mangold seine Weise ausklingen:



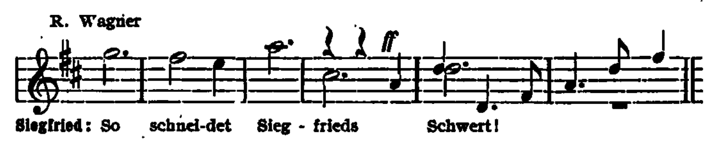
Nicht selten schließen unsere Volksweisen und Choräle mit der abwärtsschreitenden Tonleiter. Hier noch drei Belege:



Angesichts des Methfesselschen „Schwertliedes“ („Säbel, Schwert und Spieß“) und seines Tonleiterschlusses soll das Tonleitermotiv, das Speermotiv in den „Nibelungen“ nicht vergessen werden:



. . . Doch nimmer wie Wotans Speer wird Deutschlands Schwert zerschellen. *„Der Gott, der Eisen wachsen ließ, der wollte keine Knechte!“* „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ —:



Wiegenlied.

(Zu Anton Rubinsteins Melodie in F, op. 8):

Schlafe, träume, liebes Kind!
Sieh! deine Mutter sitzt dir zur Seite.
Ueber ein kleines, die Zeit verrinnt,
Gehörst du nicht mehr mir.
Leben, es lacht und es lockt dich in die Weite;
All deine Kräfte versuchen sich im Streite.
Wehe dir!
Des Lebens Meer
Gönnt keinem Schwimmer die Wiederkehr.

Schlafe, träume, liebes Kind!
Frühling beschert dir blühende Rosen,
Aber der flüchtige Sommerwind,
Der weht sie bald davon.
Schwellende Lippen verschwenden süßes Kosen,
Bis vor der Türe die Herbststürme tosen.
Da ist schon
Das Abendrot,
Und auf der Schwelle steht der Tod.

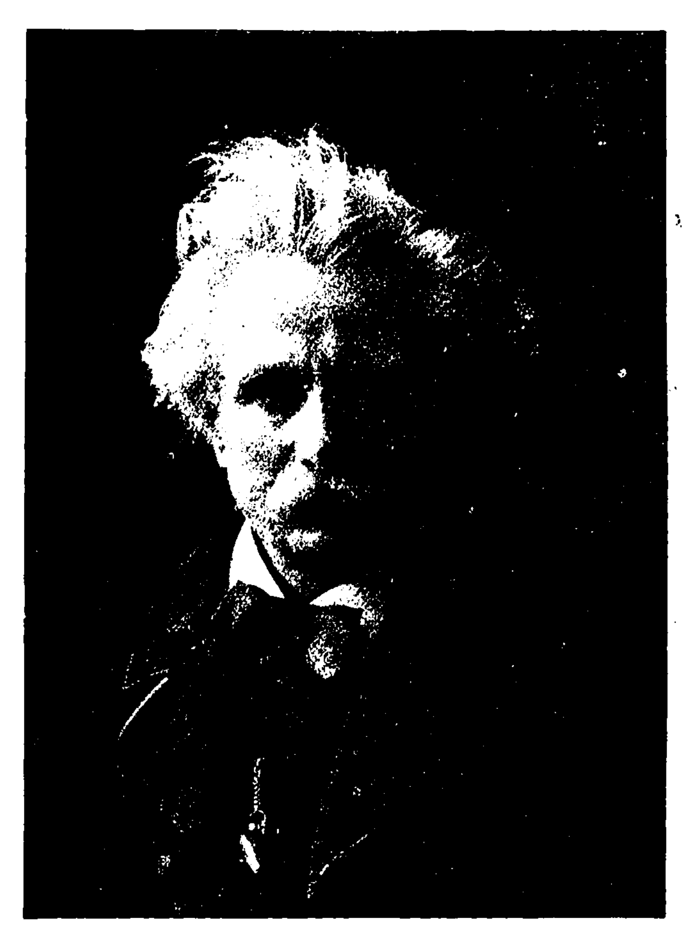
Schlafe, träume, liebes Kind!
Gräslein wachsen auf deinem Grabe.
Täglich rauscht dir dort der Wind,
Wie ich dich geliebet habe.

Otto Michaeli.

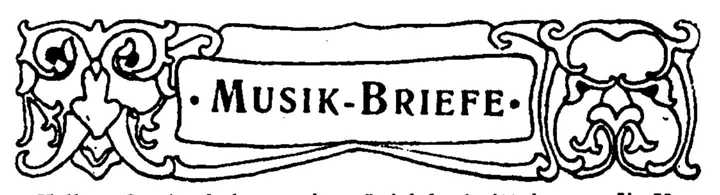


Zum 10. Todestage Edvard Griegs.

Am 4. September 1907 starb *Edvard Grieg* im Krankenhause in Bergen. Die Trauer in Norwegen war allgemein. Das Land hatte seinen bedeutendsten schöpferischen Musiker verloren. Die Liebe Norwegens, die der Meister im Leben höher als alle äußere Ehren gestellt hatte, begleitete den Entschlafenen über das Grab hinaus. Grieg war eine ungemein sympathische Persönlichkeit. Er hat den seit der schweren Krankheit, die den Schüler des Leipziger Konservatoriums traf, bedenklich geschwächten Körper mit stählerner Energie gemeistert, dem allezeit regen Geiste den nötigen Dienst nicht zu versagen. Um seine Sendung erfüllen, das, was in ihm an Musik lebte, voll aussprechen zu können, entsagte er den geselligen Neigungen, die in ihm wohnten und blieb zeit seiner Tage im Grunde genommen ein weltferner, einsamer Mensch, der auch den ihm ganz nahe Stehenden sein Inneres nur selten und dann wohl nicht einmal ganz erschloß. Nicht ohne schwere innere Kämpfe hat er sich sein Leben aufgebaut. Aber er glaubte an sich und seine Kunst, der allein er sich ganz gab. Viel mehr als die schönen Briefe und gelegentlichen, an sich sehr lesenswerten Aufsätze, die wir von ihm besitzen, erzählt sie uns vom Wesenskerne des Meisters, von seiner heißen Liebe zu seiner herrlichen Heimat, zu seinem Volke, von seinem Frohsinne und Humor, von hartem Ringen, von seinem reinen, stillen Glauben, der sich nicht in starre dogmatische Formeln und Fesseln einspannen ließ, den Begriff der Trinität ablehnte und — wohl durch Griegs innige Liebe zur Natur gelenkt — in pantheistische Anschauungen einmündete.



Wie viele seiner Kunstgenossen von ausgeprägter Eigenart hat Grieg der Schule, die ihn äußerlich geformt, keinen tiefen Einfluß auf sich beigemessen, hat er, wo sich Einwirkungen zeigten, sie rasch überwunden und sich selbst und sein Ideal gefunden. Macht er in seiner Musik hier und da eine höfliche Verbeugung vor der Schule, die ihn einst geleitet hatte (er erzählt selbst Köstliches darüber in einem für die N. M.-Z. 1905 geschriebenen Aufsatze), gemahnen fugierte Stellen seiner Kammerwerke an die Tage des Leipziger Zwanges, erscheint die von ihm freilich nicht oft gewählte Sonatenform in erster Linie als Erinnerung an die Lehr- und Lernzeit (zur völligen Beherrschung der Sonatenform ließ ihn sein Sinn für musivische Kleinarbeit nicht recht kommen), ganz der Grieg, den wir immer noch lieben, mag auch sein Bild schon stark verblaßt sein, wurde er erst dadurch, daß er zum Künder seines Volkstumes in Tönen erwuchs. Der Weise seines Landes verdankt Grieg das Beste seiner Kunst, ihre Frische und Ursprünglichkeit, ihre Ueberzeugungskraft und Wahrheit. Mag er sich nicht selten rhythmisch allzusehr beengt, in seiner oft freilich fesselnden Harmonik wiederholt haben, dem Floskelwesen manchmal allzu sehr erlegen, kurz, einem gewissen Manierismus verfallen sein: daß er sich dem bodenständigen Musikausdrucke verschrieb, ihm treu blieb, wenn er auch hier und da Ausflüge in die große europäische Kunst unternahm, das macht seine Größe aus und sichert ihm einen Ehrenplatz in der Geschichte. Er hat mit allem dem eine der Forderungen, die der Musik nach Beethovens Tode zur gebieterischen Notwendigkeit erwuchsen, erfüllt. Wie lange seine Arbeiten freilich der Zeit trotzen werden, ist eine andere Frage. Nicht vieles von dem, was Grieg geschaffen, lebt noch in der Oeffentlichkeit der Konzertsäle und auch in der Hausmusik ist es wohl merklich stiller von ihm geworden. Seine Musik hat deshalb nichts von ihrer ehrlichen Frische verloren, wir nur sind — und wie rasch! — andere geworden, sind über die absichtlich auf nationale Ausdrucksmittel beschränkte Kunst hinausgewachsen. Aber immer noch sind Griegs kleine Klavierdichtungen dem, der sein Land und Volk in ihrem Wesen kennen lernen will, ein zuverlässiger, getreuer Führer, und so werden sie mit einzelnen seiner Lieder und anderem von Griegs Hand ihren Wert behalten, wie wir uns mit unseren eigenen Neigungen auch immer zu ihnen stellen mögen. **W. Nagel.**

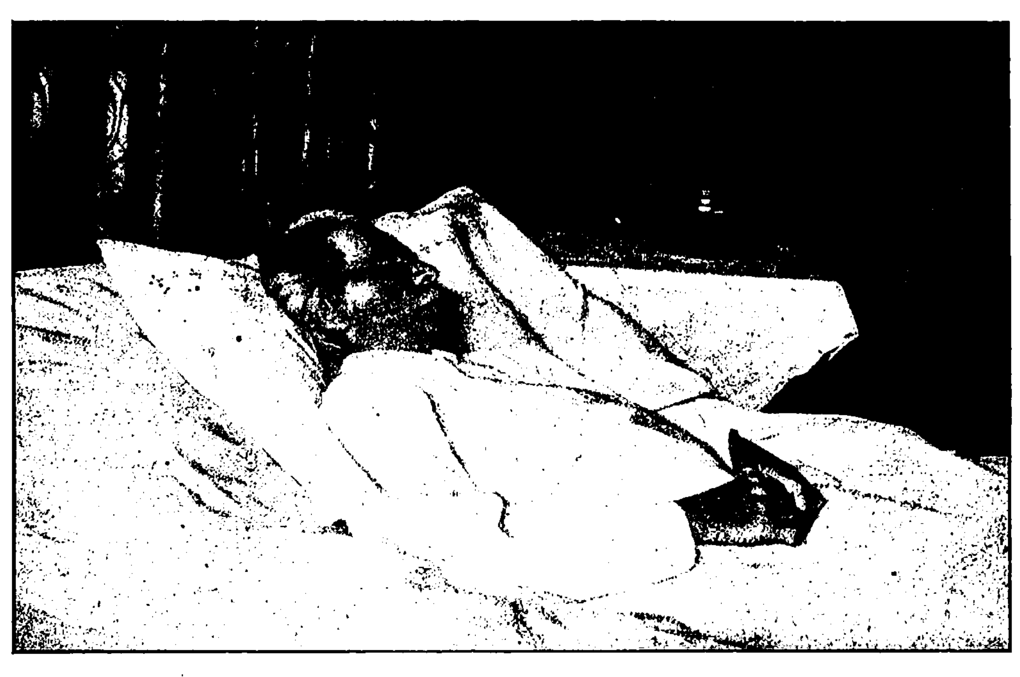


Halle a. S. Auch im zweiten Spielabschnitt trugen die Vorstellungen unserer Oper das Gepräge künstlerischer Durcharbeitung, sowohl in szenischer als auch in musikalischer Hinsicht. Daneben sucht Direktor *Leopold Sachse* als Opernregisseur eine Ehre darin, eigene Gedanken in die Tat umzusetzen. Mozarts „Cosi fan tutte" ließ er z. B. von Anfang bis zu Ende auf ein und demselben Szenenplatze spielen, was sich ungezwungen durchführen ließ und wodurch das Ganze mit einigen Kürzungen eine wesentlich konzisere Fassung erhielt. In der neuen „Ariadne auf Naxos" von Rich. Strauß, die als Neuheit — bei der zweiten Aufführung sogar unter persönlicher Leitung des Komponisten — dargeboten wurde, zeigte Direktor Sachse im Vorspiel das Bild einer umgekehrten Bühne, über welche hinweg der Blick in den festlich erleuchteten Saal des Wiener Mäzens fiel. „Das Ei des Kolumbus" — möchte man da bald sagen. Strauß und Hofmannsthal sollen von der Idee ganz entzückt gewesen sein. Auch sonst konnte Strauß mit der ungemein sorgfältigen Einstudierung, als deren stärkste Stützen sich Kapellmeister *Braun* und *Dina Mahlendorff* (Ariadne) erwiesen, voll zufrieden sein. Weitere Neuheiten brachte die Oper mit den beiden Korngoldschen Einaktern „Der Ring des Polykrates" und „Violanta". In gewisser Hinsicht merkwürdig frühreife Werke, indes ohne selbständigen Ausdruck. Die Wiedergabe der schwierigen Opern, deren Inszenierung wieder Direktor Sachse mit auserlesenem Geschmack besorgte, gereichte unserer Bühne zur Ehre. Im übrigen wurde auf alte bekannte Werke, worunter auch berühmte gute Operetten nicht fehlten, zurückgegriffen. — Die Sommerspielzeit, die Direktor Sachse in erster Linie im wirtschaftlichen Interesse der Mitglieder bei der städtischen Theaterdeputation durchzusetzen vermochte, ließ sich künstlerisch außerordentlich gut an. Hervorzuheben ist eine Neueinstudierung von „Zar und Zimmermann", bei welcher musikalisch und dynamisch alles in wirksame Beleuchtung gerückt erschien und die bühnenüblichen Striche beseitigt waren. Das Musterexemplar von Bürgermeister gab *Emil Fischer*, der damit seine glänzende Begabung für das Buffofach von neuem in günstigstem Lichte zeigte. Zu einem künstlerischen Ereignis gestaltete sich sodann die Aufführung von Glucks „Iphigenie auf Tauris" auf einer von Direktor Sachse mit kundigem Blick geschaffenen Freilichtbühne. Die Beibehaltung nur eines Szenenbildes ließ sich durch alle Aufzüge hindurch ganz ungezwungen durchführen, wobei die örtlichen Verhältnisse in glänzend-geschickter Weise ausgenützt wurden. Akustisch zeigte sich die auf der Saaleinsel „Prißnitz" liegende Naturbühne von vorteilhafter Seite, ja zum Teil ist die Klangwirkung eine ideal schöne. Dank ausgezeichneter musikalischer

Leistungen (am Dirigentenpult: Kapellmeister Braun) hinterließ die Aufführung tiefe Eindrücke. Durch Mitwirkung einer stattlichen Zahl von Mitgliedern der Robert-Franz-Singakademie gewannen die Chöre ungemein an Klangfülle und Ausdruckskraft. Dina Mahlendorff war eine ideale Vertreterin der Titelpartie; in den übrigen Rollen wirkten mit Auszeichnung *Adolf Harlacher* (Pylades), *Otto Semper* (Orest) und *Fritz Kerzmann*.(Thoas). — Aus der Konzertzeit sind noch einige wichtige Veranstaltungen hervorzuheben. Die Reihe der Symphoniekonzerte des Stadttheater-Orchesters schloß mit einem Beethoven-Abend (8. und 9. Symphonie) unter Leitung von Universitätsmusikdirektor Prof. *Alfred Rahlwes* glanzvoll ab. Im *Wille-Quartett*, das uns regelmäßig mit Kammermusik versorgt, gab es ein Jubiläum: Prof. Georg Wille gehört dem Quartett jetzt 25 Jahre an. Aus diesem Anlaß wurden dem berühmten Cellomeister viel Ehrungen zuteil, zumal er eine Bachsche Solosuite stilvoll und technisch vollendet vortrug. Die *Robert-Franz-Singakademie* (Leitung: Prof. Rahlwes) trat mit einer hervorragenden Aufführung der „Johannes-Passion" von Bach hervor und brachte dann in sinnvoller Zusammenstellung die beiden Schumanns (Robert mit dem „Manfred" und Georg mit dem „Tränenkrüglein") zu Ehren. Die mitwirkenden Solisten leisteten durchweg Ausgezeichnetes; wir nennen u. a *Elisabeth Ohlhoff, Klara Erler, Paula Werner-Jensen, George A. Walter, Wolfgang Rosenthal*, Direktor *Sachse* (Rezitation). *Paul Klanert.*

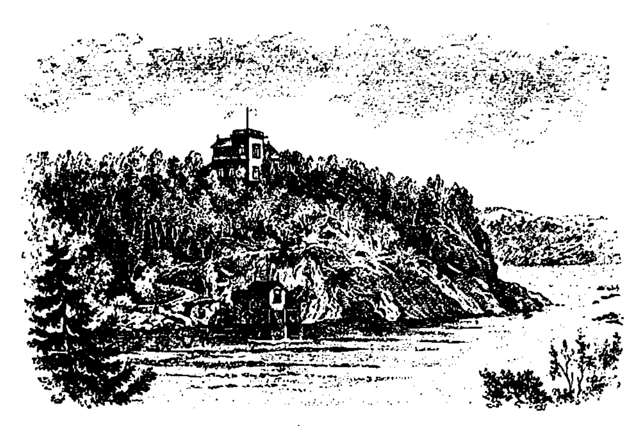
*

Koburg. Die Konzertveranstaltungen des vergangenen Winters standen vorwiegend im Zeichen der Wohltätigkeit und es muß durchaus anerkannt werden, daß die bei uns eingekehrten Künstler und Künstlerinnen durch ihre Mitwirkung bei den verschiedenen Anlässen so manchem guten Zweck erhebliche Mittel zugeführt haben. Darüber hinaus aber verdienen die einzelnen Darbietungen auch in rein künstlerischer Hinsicht nahezu restlose Anerkennung. Das bedeutendste Ereignis war wohl eine Aufführung der Alpensymphonie von Richard Strauß durch die Herzogl. Hofkapelle, die zu diesem Zweck durch die Meininger Hofkapelle und andere Künstler bedeutend verstärkt war. Ueber das Werk selbst ist Neues nicht zu sagen. Es erlebte unter der umsichtigen Leitung von Hofkapellmeister *Alfred Lorenz*, der die schwierige Partitur gänzlich auswendig dirigierte, eine tiefe und eindrucksstarke Ausdeutung. — In einem Konzert zum Besten des Roten Kreuzes ersang sich *Margarete Siems* aus Dresden dank ihrer wundervoll kultivierten Stimme einen vollen Erfolg mit der Gräfin-Arie aus Figaros Hochzeit und Liedern von Richard Strauß und Weingartner, denen sie noch den Frühlingsstimmen-Walzer von Joh. Strauß folgen ließ. Nur sollte sich eine Sängerin von solchem Ruf und Rang nicht darauf beschränken, lediglich die gleichen allbekannten und fast bis zum Ueberdruß oft gehörten Lieder wie Ständchen, Cäcilie, Heimliche Aufforderung, Liebesfeier usw. auszusuchen, sondern ihren Ehrgeiz darein setzen, wenigstens neben solchen Schlagern auch weniger Bekanntes und Neues zu vermitteln. Am gleichen Abend lernten wir den jungen Geiger *Joseph Wolfsthal* (Berlin) kennen, einen Schüler von Meister Flesch. Nun, er macht seinem Lehrer alle Ehre. Er spielte die Teufelstriller-Sonate von Tartini, Konzert D dur von Paganini-Wilhelmy und drei kleine, von Kreisler neu bearbeitete ältere Stücke. Sein Ton ist bestrickend schön und weich und entbehrt nicht einer rassigen Sinnlichkeit. Die Technik ist hervorragend gut ausgeglichen und sein Vortrag impulsiv und hinreißend. Kein Wunder, daß ihm begeistert zugejubelt wurde. — In einem sehr eindrucksvollen Konzert zum Vorteile der Nationalstiftung für die Hinterbliebenen unseres Herzogtums vereinigten sich *Gabriele v. Lottner* (Nürnberg), *Berta Fink-Zollitsch* (Nürnberg) und *Philippine Landshoff* (München). In der mit schönem, edlem Ton meisterhaft gespielten Ciaconne von Vitali, von Frau v. Lottner auf einem übrigens sehr guten deutschen Cembalo (Neupert-Instrument) prachtvoll begleitet, führte sich die Geigerin, Frau Fink-Zollitsch, sehr vorteilhaft ein. Eine sehr ausgeglichene saubere Technik verbindet sich mit feinem Verständnis und schwungvollem Vortrag. Dieser Eindruck steigerte sich in Beethovens gewaltiger Kreuzer-Sonate zu einem unvergeßlichen Erlebnis. Frau v. Lottner, einst Schülerin von Bernhard Stavenhagen, darf als eine Künstlerin von imponierendem Können angesprochen werden, sowohl als Pianistin wie ganz besonders als Cembalistin. Mit perlender Eleganz und entzückendem Vortrag, wobei besonders eine feinsinnige Registrierung auffiel, spendete sie drei kleine Stücke für Cembalo allein von Paradiesi, Rameau und Händel und erwies sich dabei als eine Künstlerin, die ihre Eigenart gegenüber ihrer berühmten Rivalin Landowska namentlich durch eine herbere, ich möchte sagen deutschere Auffassung wohltuend zu betonen scheint. Auch den Klavierteil der Kreuzer-Sonate wußte sie ausgezeichnet zu gestalten. Die gesanglichen Darbietungen der Frau Philippine Landshoff aus München gewährten einen vollkommenen, ungetrübten Genuß. Mit feinstem Geschmack und höchster stimmlicher Kultur trug sie vor eine Arie aus der Cäcilien-Ode von Händel, und mit Begleitung von Geige und Cembalo eine Arie von Buononcini. Diese hohe Sopranstimme muß unbedingt als eine der schönsten bezeichnet werden, denen man zurzeit in deutschen Konzertsälen begegnet. Sie weist nicht nur durch einwandfreie Schulung eine vollkommene Ausgeglichenheit und blendende Technik auf, sondern bestrickt darüber hinaus vor allem auch durch den urgesunden prachtvollen Fonds und ihre edle silberhelle Klangfarbe. Frau Landshoff dürfte sicherlich eine geradezu ideale Vertreterin jener schwierigen Oratorienpartien sein, etwa des Messias, der Missa solemnis und des Brahmsschen Requiems, die uns so selten restlos zu Dank gesungen werden. — Im letzten Wohltätigkeitskonzert begrüßten wir *Hertha Dehmlow* (Berlin) und den jungen Pianisten *Max Jaffé* (Berlin), denen sich als dritter im Bunde Hofschauspieler *Johannes Riemann* vom Deutschen Theater in Berlin anschloß. Fräulein Dehmlows wundervoller samtweicher Alt ist ja allenthalben begeistert gefeiert. Ihre Kunst ist reife Meisterschaft. Sie sang mit eindrucksvoller Abgeklärtheit Lieder von Schumann, Schubert, Brahms, Wolf und R. Strauß, darunter besonders „Der Tod und das Mädchen" wie eine Offenbarung unvergeßlich bleibt. In Max Jaffé dürfen wir mit Zuversicht einen Werdenden der ganz großen Klavierkünstler erblicken. Seine kristallklare Technik und schier unglaubliche Kraft und Ausdauer scheint überhaupt keine Grenzen zu kennen, sein impulsiver Vortrag besticht durch ein eindringliches Sichversenken in den Geist der vorgeführten Werke. Der Anschlag ist weich und elastisch und bestrickt durch ein wundervolles Piano. Besonders sei dem sympathischen Künstler gedankt, daß er neben bewährten alten Werken (Andante F dur und Rondo G dur von Beethoven, Fantasie op. 17 von Schumann) auch nachdrücklich für das Recht der Lebenden sich einsetzt und uns die Bekanntschaft mit der Rhapsodie in vier Sätzen von Ernst v. Dohnányi vermittelte, einem Werk voll ernster Größe und überaus reizvollen Klangverbindungen. Er erntete reichen und wohlverdienten Beifall. — Als Begleiter waltete jeweilig Kapellmeister *Karl Fichtner* (Koburg), der eigentliche künstlerische Leiter der solistischen Konzerte, erfolgreich seines Amtes. — Unter der Schirmherrschaft Ihrer Kgl. Hoheit der Frau Herzogin Viktoria Adelheid von Koburg-Gotha veranstaltete das neugegründete Streichquartett der Herzogl. Hofkapelle (bestehend aus den Herren *Natterer, Bochröder, Lippisch, Patzak*) einen Beethoven-Zyklus, in dem es uns an sechs Abenden die sämtlichen Quartette des Meisters vorführte und damit eine künstlerische Tat vollbrachte, die höchster Anerkennung wert ist, um so mehr,



Edvard Grieg auf dem Totenbette.

als ihr ein erzieherischer Wert von nicht zu unterschätzender Bedeutung beizulegen ist. Die Aufführungen hinterließen einen reinen, fast ungetrübten Eindruck, der wesentlich bedingt war durch das ausgezeichnete Zusammenspiel und die sorgsame, von hohem Idealismus getragene Ausarbeitung der unvergleichlichen Meisterwerke, von denen ganz besonders das Harfenquartett und das gewaltige in cis moll aus der letzten Schaffenszeit eine ganz wundervolle, abgeklärte Ausdeutung erfuhren. *Karl Stang.*



Griegs Haus und Arbeitsraum zu Troldhaugen.

*

Graz. So rege ließ sich die nun abgelaufene Spielzeit an, wie wenn es nie einen Krieg gegeben hätte. Welche Schwierigkeiten größere Kunstbetriebe bedrohten, mochte wohl nur der erkennen, der mit den gelichteten Reihen unserer Chöre und Orchester zu tun hatte. Dennoch gab es an unserer *Oper* manche Lichtpunkte: Pfitzners stimmungsreicher „Armer Heinrich" ward zum erhebenden Weihespiel für jenen, allerdings nicht allzugroßen Kreis von Kunstverständigen d e u t s c h e n Empfindens, der von den verderblichen Einflüssen einer wesensfremden Kritik freigeblieben war. Humorvoll wurden Brandt-Buys urdrollige „Schneider von Schönau" gebracht. Minder sprach die Neuheit „Rahab" Franckensteins trotz ihrer unleugbaren musikalischen Werte an, da man sich für Liebesabenteuer der orientalischen Dirne nicht recht erwärmen konnte. Daß Wilhelm Kienzls jüngstes Werk „Das Testament" mit seinem obersteirischen Bauernschwanke in der Heimat des Meisters besonders freundlich aufgenommen wurde, war selbstverständlich. Und noch dazu am Tage seines 60. Geburtsfestes, das mit einer ganzen „Kienzl-Woche", die auch den „Heilmar", „Evangelimann" und „Kuhreigen" brachte, gebührend gefeiert wurde. Den Abschluß der Ehrungen bildete die feierliche Enthüllung der Kienzl-Büste Ambrosis im Opernhause, bei der d. U. als Festredner in der angenehmen Lage war, die Bedeutung unseres Meisters entsprechend würdigen zu können. Außer diesen Ereignissen und einigen anziehenden Gastspielen, vornehmlich Wiener Kräfte, war wenig Belangvolles zu vermerken. Man werkelte unbekümmert die abgedroschensten italienischen und französischen Opernschmöker weiter, und zeigte für deren schrillen Zusammenklang mit dem welschen Trommelfeuer, das wir oft und deutlich genug vernehmen konnten, kein Verständnis. Man beschönigte es mit der auch anderswo in manchen deutschen Gauen geläufigen Entschuldigung, daß man eben nichts anderes auf der Walze habe.... Ein vernichtendes Urteil über die bisher geübte Vernachlässigung unserer deutschen Kunst! Gar hoch ging es in unseren Konzertsälen her. Zeitgemäß brachte der *Grazer Singverein* mit dem *Steirischen Sängerbunde* unter gewissenhafter Führung Musikdirektor *Kerns* Rezniceks „In memoriam" zu mustergültiger Aufführung. Die Wiederholung zur Geburtstagsfeier des Deutschen Kaisers verstärkte den erhebenden, trostreichen Eindruck dieses neuesten „Deutschen Requiems". Vaterländische Begeisterung durchströmte auch die Festaufführung des *Grazer Männerchores* zur Feier seines fünfzigjährigen Bestandes und das Konzert unseres *Männergesangvereines*, bei dem zum ersten Male das wuchtige „Lied vom Kaiser Arnulf" vom Ehrenmitgliede Kienzl gesungen wurde. Besondere Aufmerksamkeit erregte hierbei die Uraufführung von *Friedrich Frischenschlagers* „Der deutschen Frau", fünf Gesänge mit Kammerorchester, von der Altistin *Pap-Stockert* verständnisinnig wiedergegeben. Dieses Hohelied auf das deutsche Weib, wie es in unseren Tagen riesengroß und heldenhaft aus unserem Volke herauswuchs, verriet die starke Eigenart und künstlerische Gestaltungskraft unseres Landsmannes, eines Schülers von Juon, ebenso wie die „Symphonischen Aphorismen", kühn gefügte und blendend orchestrierte Variationen über ein eigenes Thema, die Kapellmeister *A. v. Zanetti* mit der Garnisonskapelle siegreich zur Geltung brachte. Letzterer bewies übrigens die hervorragende Tüchtigkeit seines Orchesters mit abermaligen Vorführungen der Straußschen „Alpensymphonie". Sein Berufskollege *Eduard Wagnes* war indessen mit einer Ouvertüre „Aus großer Zeit" für großes Orchester, einer von Kampf und Sieg träumenden symphonischen Dichtung, auf den Plan getreten, die geschickt gemacht und instrumentiert, ihrem Schöpfer verdiente Ehren brachte. Die stets hochstrebenden *Gothen* hatten sich mit ihrem Sangwarte Dr. *Weis v. Ostborn* Glucks „Orpheus" zur Aufgabe gestellt, die sie in gewohnter Weise auch glänzend lösten. Eine äußerst ersprießliche Tätigkeit entfaltete der *Steiermärkische Musikverein*, aus dessen zahlreichen Veranstaltungen eine Max-Reger-Feier leuchtete, und aus dessen großem Schülerkreise ein seltenes Talent, *Grete Zieritz* (Schülerin von Direktor Dr. *v. Mojsisovics*), mit bewundernswerten Kompositionen (darunter einer Phantasiesonate 1914) hervorragte. Dem Vereine *Arbeiterbühne* gereichte es zur Ehre, daß eine längst gebührende Ehrenschuld an einen unserere besten heimischen Meister endlich abgetragen wurde. An einem eigenen *Josef-Gauby-Abend* genoß man in reicher Fülle Chorwerke und Gesänge, Perlen edelster, zartduftender deutscher Lyrik und Kleinode steirischen Volksgesanges. Auch ein kleines allerliebstes Streichquartett Gaubys, das die „Fitzner" kurz vorher aus der Taufe gehoben hatten, fand abermals stürmischen Beifall. Anerkennenswerte Pflege des Heimatliedes war unserem getreuen Ekkehard des Volksliedes Dir. *Viktor Zack* und seiner Sängerrunde zu danken gewesen, die die alte steirische Volkskunst besonders bei einer weihevollen Weihnachts- und Krippenlieder-Aufführung in der alten Antonikirche wieder aufleben ließen. Stützpunkte unseres Konzertlebens bildeten die allmonatlichen Symphoniekonzerte unseres *Opernorchesters* unter *Posa*, bei denen u. a. die Bekanntschaft mit Regers op. 123 und dessen begeistert aufgenommener „Vaterländischer Ouvertüre", unseres Landsmannes v. Hauseggers feurig-beschwingten „Wieland der Schmied", den „Guntram"-Vorspielen von Strauß und dem ansprechenden „Konzertstück" für Klavier und Orchester von Brandt-Buys gemacht wurde, die wiederholte Vorführung von Beethovens „Neunter" bildete den siegreichen Abschluß. Von einzelnen heimischen Künstlern vertraten die Kunst des Bogens unser vielgefeierter *Willy Burmester* und seine jugendliche Rivalin *Angelina Swoboda*. Besonders erfolgreiche Liederabende gaben *Irma Hüttinger-Wiederwald*, Berta Pap-Stockert und die stimmgewaltige *Gusti Pick-Fürth*, eine geradezu ideale Brahms-Sängerin. Nicht vergessen möchte ich der gediegenen Orgelkonzerte Kerns und *Koflers* und der erfolgreichen Vorführungen von Neuheiten unserer Meister *Horn*, *Suchsland* und *Stöhr*. Damit glaube ich in großen Zügen ein Bild unseres



Ein Zimmer in Griegs Villa zu Troldhaugen.

eigentlichen heimischen Kunstlebens gegeben zu haben, das für uns sicherlich mehr Bedeutung hat als all die vielen Konzerte fremder Künstler, die sich, abgesperrt vom Weltverkehre, zusammendrängten wie die Singvögel im zu engen Bauer. Es mögen die Namen der Allerbesten, wie Richard Strauß, Backhaus, Max v. Pauer, d'Albert, Lilli Lehmann, Heinemann, Heim, Slezak, Hubermann, Loewe, Busch, Grümmer, Fitzner, Nedbal und Dr. B. Paumgartner (mit dem Wiener Tonkünstlerorchester) genügen. *Julius Schuch.*

*

Stockholm. Der Krieg ist der ungeheuere Hintergrund, der den Maßstab gibt für alle Erscheinungen des Lebens und der Kunst. In den großen Kämpfen von heute kämpfen die Geister der großen Künstler mit. Indessen sich die gewaltigsten Dinge in der Welt ereignen, als sollte sie mit machtvoller Hand aus ihren Angeln gehoben werden, besteht kein Zweifel, daß die öffentliche Musikpflege die allgemeine Verstimmung überwindet. So weht auch in Schweden ein frischer Zug durch das Musikleben, und an Anregung fehlt es nicht, die Kunstideale vollauf in ihre Rechte einzusetzen. Wie die *Opernpflege* an der *Königlichen Oper* zu *Stockholm* munter vorangeht, so bringt ebenfalls das Konzertleben ansehnliche Höhepunkte unter dem Vielerlei, das in den Konzertsälen eine fröhliche Auferstehung feiert. Seit dem Ausbruch des Krieges zeigte sich ein erhöhtes Interesse für gute Musik und man konnte erfreulicherweise feststellen, daß so viel Geld für Theater- und Konzertkarten noch niemals zuvor in Schweden ausgegeben worden war. So hat die Königliche Oper in der letzten Spielzeit außerordentlich gut abgeschlossen. Es ergab sich ein Defizit von nur ca. 150000 Kronen — ein Betrag, der, mit Rücksicht darauf, daß die Oper allein von den Einnahmen aus dem Kartenverkauf lebt, sehr klein bezeichnet werden muß, zumal die königlichen und staatlichen Subventionen zusammen ca. 120000 Kronen pro Jahr betragen. Die Hofkapelle erfreut sich eines glänzenden Rufes und das Opernpersonal besteht aus erlesenen Mitgliedern, die durchweg hervorragende Künstler sind. Wenn man den großen Maßstab anlegt, so muß man sagen, daß unsere Königliche Oper allen Anforderungen der Jetztzeit entspricht. Von den vielen Neueinstudierungen sind hauptsächlich „Die Zauberflöte" und „Parsifal" zu nennen, deren Ausführung schöner und gediegener kaum gedacht werden können. Die Zauberflöte ist nicht weniger als 37mal stets vor ausverkauften Häusern in Szene gegangen, was wohl eine Leistung ist, die kein Theater in der Welt aufweisen kann. Der erste Hof-Kapellmeister *Armas Järnefelt* und der erste Regisseur *Harald Andrée*, sowie der Leiter des Ausstattungswesens *Thorolf Jansson* haben Unerwartetes und Ueberraschendes geleistet. Was die Gastspiele von Künstlern mit wohlklingenden Namen betrifft, so sind diese sehr zahlreich an der Stockholmer Oper. Alljährlich im Frühling kommt das ehemalige Mitglied der Oper, Herr *John Forsell*, und setzt einen Monat lang die Freunde seiner Kunst in Begeisterung. Frau *Skilondz*, die mehrere Jahre an der Berliner Hofoper künstlerisch tätig war, ist seit dem Kriege Mitglied unserer Oper. Als Ehrengast singt seit 3 Jahren des öfteren Madame *Charles Cahier*, eine Künstlerin von sehr vielseitigem Können, die vom König schon mehrfach ausgezeichnet wurde und sich beim Publikum allgemeiner Beliebtheit erfreut. Aber auch die *Symphoniekonzerte* in der Oper sind von bestem Klang. Sie gelangen unter Järnefelt zur Aufführung und erfreuen sich immer eines glänzenden Besuches. In einem Extrakonzerte durften wir Gustav Mahlers herrliches Werk „Das Lied von der Erde" hören, wobei Madame Charles Cahier als unvergleichliche Interpretin der Altpartie stürmische Erfolge errang. Nicht zu vergessen ist der *Konzertverein* unter Leitung des finnländischen Kapellmeisters *Georg Schnéevoigt*, dessen Gattin als Pianistin einen großen Namen hat. Er gab zweimal wöchentlich in der letzten Saison auch Konzerte im großen Auditorium. Von hervorragenden ausländischen Künstlern wurden hier *Richard Strauß* gefeiert, der an einem Abend das Orchester des Konzertvereins dirigierte und an einem anderen Abend *Franz Steiner* am Flügel begleitete. Außerdem hatte der *Berliner Domchor* unter Leitung von Prof. *Hugo Rüdel* mit zwei großen Konzerten viele Erfolge, von denen man jetzt noch spricht. Legion ist die Zahl der anderen Künstler, ich nenne nur die allerhauptsächlichsten: T. Carreño, A. Schnabel, C. Flesch, E. Ney, A. Ripper, Toscha Seidel, Prof. Auer, Frau Hafgren-Waag und Frau Cahier, die alle durchweg mehrere Konzerte vor übervollen Häusern gaben. Madame Charles Cahiers Kunst war z. B. so begehrt, daß die große Künstlerin sich veranlaßt sah, 7 Konzerte im Auditorium zu veranstalten. Zuletzt kam *Artur Nikisch* mit seinen Berliner Philharmonikern, da wollte sich die Begeisterung, die der treffliche Orchesterleiter hier in drei Konzerten hervorrief, überhaupt nicht legen. — Ich habe, wie schon vorhin bemerkt, nur die wichtigsten Veranstaltungen niedergelegt, es waren noch weit mehr, die nicht so sehr im Brennpunkt des Interesses stehen. Wenn die Friedenssonne das Kriegsgewölk durchbricht, werden wir die Musik noch feuriger begrüßen.

Karl Lundbohm, Stockholm.



— *Marianne Brandt*, mit eigentlichem Namen Marie Bischof, vollendet am 12. September in Wien, ihrer Geburtsstadt, wo sie 1862—66 Schülerin Frau Marschners war, ihr 75. Lebensjahr. Der Lebensweg der unvergleichlichen Altistin hat über Olmütz, Klagenfurt und Graz nach Berlin geführt, wo die Künstlerin von 1868—86 als viel und mit vollem Recht bewunderte Sängerin wirkte. Mit Niemann gehörte sie zu den bedeutendsten Künstlern der Berliner Kgl. Hofoper. Nach Rückkehr aus Amerika ließ sich Marianne Brandt 1890 in Wien nieder, wo sie noch heute als Gesanglehrerin wirkt. Ihrer gedenkt La Mara im 5. Band ihrer Musikalischen Studienköpfe.

— Die Kammersängerin *Johanna Dietz* in München tritt am 15. September in ihr 50. Lebensjahr. 1867 zu Frankfurt a. M. geboren, studierte sie am Raff-Konservatorium ihrer Vaterstadt und wurde nach Beendigung ihrer Studien als dramatische Sängerin ans Hoftheater in Darmstadt engagiert. Nach einiger Zeit gab sie die Bühnenlaufbahn auf und widmete sich dem Konzertgesang. Sie veranstaltete 1901 als Erste in München einen Liszt-Abend und trat auch später als Erste mit Cornelius- und Schubert-Liederabenden hervor. Gelegentlich der Enthüllung des Liszt-Denkmals in Weimar wurde sie mit der Aufforderung, zu singen, ausgezeichnet, wie sie auch 1899 einen Ruf als „Gutrune" und „Erstes Blumenmädchen" nach Bayreuth erhielt. *H. M.*

Was ist mit Paderewski? Man liest, dass er erlahmt ist. Ist es wahr? Es thut mir herzlich leid, dass er erkrankt ist. Ich habe so viel Sympathie für seine Kunst. Aber! das Virtuosenthum rächt sich!

Faksimile aus einem Briefe Griegs.

— *Arnold Schönberg* hat zwei Bühnenwerke vollendet: „Erwartung" und „Die glückliche Hand". Opern kann man sie nicht nennen. Schönberg selbst betitelt die „Erwartung" ein Monodram, „Die glückliche Hand", deren Textbuch auch von ihm herrührt, nennt er „ein Drama mit Musik". Da Schönberg auch malt, hat er bestimmte Lichtangaben mit Klangwirkungen zu vereinigen gesucht. Scharfumrissene musikalische Motive fehlen, wie das „N. Wiener Journal" berichtet, ebenso kontrapunktisch geführte Stimmen. Schrille Akkorde mit unwahrscheinlichsten Intervallen machen die Hauptsache aus. Alle Rhythmik ist aufgelöst. Beide Stücke erscheinen in der Universal-Edition. Da kann man begierig sein! Irgendwo werden diese neuen Wunderwerke doch zum Erklingen gelangen, dafür werden die Mäzene schon sorgen. Arme Kunst!

— Der Tondichter *Ludwig Keller* in *Karlsruhe* feierte seinen 70. Geburtstag. Er entstammt einer Karlsruher Beamtenfamilie und war, ehe er sich ganz der Musik zuwandte, Obergeometer. Schon in jungen Jahren pflegte er die Tonkunst und hat besonders auf dem Gebiet der Kammermusik Beachtenswertes geschaffen.

— Kapellmeister *Franz Neumann*, der in *Frankfurt a. M.* jahrelang Spieloper und Operette leitete, hat von der Stätte seines bisherigen Wirkens Abschied genommen. Seine Oper „Liebelei" ist erfolgreich über die Bühnen gegangen. Seine neueste, eben vollendete tragische Oper heißt „Aequinoktium", Text von Ivo Bojnovic, deutsche Uebersetzung von Ida Steinschneider.

— *Wilhelm Mauke* in München ist mit der Komposition einer neuen zweiaktigen Oper „Das Fest des Lebens", Dichtung von *B. v. Dovsky*, beschäftigt.

— *Richard Korschen*, der 45 Jahre dem Frankfurter Opernhause und anderen Kunststätten in Treue und mit Erfolg

gedient hat, ist in den Ruhestand getreten. Man wird in Frankfurt a. M. den begabten österreichischen Sänger und Violinisten nicht vergessen, der sich auch durch sein freundliches menschliches Wesen einen großen Anhängerkreis erworben hat.

— Der Violinvirtuose *Pellegrini* ist mit der Komposition eines Violinkonzertes beschäftigt, das er selbst zur Uraufführung bringen will.

— *Lilli Lehmann* hat dem Baufonds des Salzburger Mozarteums 200 000 Kronen als nicht rückzahlbares Hypothekendarlehen zur Verfügung gestellt.

— Musikdirektor *W. Maurer* in *Stargard* (Pomm.) steht vor seinem 100. Kriegskonzerte in der Marienkirche. Uneigennützige Kunstkräfte haben den bewährten und trotz längerer Krankheit unermüdlichen Künstler von Anfang an gerne ihre Hilfe geliehen.

— *Helena Forti* vermählte sich mit dem Kgl. Hofschauspieler Walter Bruno Iltz (Dresden).

— Der Herzog von Altenburg verlieh dem Generalintendanten Grafen *v. Hülsen-Haeseler* und dem Intendanten Dr. *v. Mutzenbecher* in Wiesbaden die Goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft, dem Kammersänger *Knüpfer*, dem Sänger *Schwarz* und der Kammersängerin *Goetze* die Goldene Verdienstmedaille mit der Krone.

— *Aline Sanden* in Leipzig erhielt den Titel einer Koburg-Gothaischen Kammersängerin.

— Leutnant *Gerhard Bona*, Student an der Kgl. Akademischen Hochschule für Musik und Schüler Irrgangs, hat das Eiserne Kreuz I. Klasse erhalten.

— An der Universität *Lemberg* promovierte als erste Studentin *Bronislava Woicik* mit einer Arbeit über den Augsburger Joh. Fischer (1646—1721) zum Dr. phil.

— Die Universität *Graz* hat *Peter Rosegger* und *Wilhelm Kienzl* den juristischen Ehrendoktor verliehen. Auf die Begründung darf man gespannt sein.

— Im Verlage von Tischer & Jagenberg (Köln) erschienen von *A. v. Othegraven* das Oratorium „Marienleben" und ein Männerchor mit Orchester „Kein schönrer Tod ist in der Welt".

— Im Verlag von Max Brockhaus (Leipzig) erscheint soeben eine „Sammlung von Regiebüchern zu den Inszenierungen *Hans Pfitzners*", bearbeitet und herausgegeben von *Eugen Mehler*, dem früheren Opernspielleiter und szenischen Mitarbeiter des Meisters am Straßburger Stadttheater; die beiden ersten Bände behandeln Marschners „Templer und Jüdin" und Pfitzners „Rose vom Liebesgarten". Geplant sind für die Folge Abhandlungen über Pfitzners Inszenierung der Werke Wagners, Webers, Marschners u. a. m. Zweck der Sammlung ist, der Tätigkeit Pfitzners als Spielleiter und Inszenator ein bleibendes Denkmal zu setzen.

— Anfang 1918 wird bei R. Bertling in Dresden eine neue Schrift von Dr. *Erich H. Müller*: „Robert Franz, sein Leben und seine Werke. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik im 19. Jahrhundert" erscheinen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— In Berlin-Friedenau entschlief am 23. August unser geschätzter Mitarbeiter *Franz Dubitzky* im Alter von 51 Jahren.

— In Hausham starb der Mainzer Opernsänger *Karl Gritzbach* unerwartet im 39. Lebensjahre.

— Aus *Regensburg* wird der Tod des langjährigen Domorganisten Hauptlehrers *Joseph Moosauer* gemeldet. Moosauer ist 65 Jahre alt geworden.

— In *München* ist Kammersänger Dr. *Raoul Walter* gestorben. 1865 in Wien als Sohn des Hofopernsängers Gustav Walter geboren, besuchte er das dortige Konservatorium, studierte die Rechte und trat in den Staatsdienst. Von Franz v. Jauner, dem Direktor des Theaters an der Wien, entdeckt, kam er über Brünn durch Hermann Levi nach München, wo er (seit 1891) der Hofoper angehörte. Sein Bestes gab er in der Spieloper und der Großen Oper. Sein „Postillon", „Raoul", „Eleasar", „Lyonel" und „Evangelimann" sind wie Walters lyrische Tenorpartien in Mozarts Opern berühmt geworden.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Die Oper „*Othellos Erzählung*" des kroatischen Komponisten Stojagowitsch erlebte an der Kgl. Oper in *Budapest* ihre Uraufführung.

— Im Landestheater *Agram* fand die Uraufführung der Oper „*Villin Veo*" (Der Schleier der Vila) von *Peter Konjovitsch* statt.

— *Eugen d'Albert* hat die Partitur einer dreiaktigen Oper „*Der Stier von Olivera*", Text von *R. Batkà*, vollendet. Das Werk wird im Verlage von Ed. Bote & G. Bock, Berlin, erscheinen und unter Lohse in Leipzig zur Uraufführung kommen. D'Alberts Oper „Die toten Augen" soll im Herbst zur Erstaufführung in *Kopenhagen* gelangen.

— Eine einaktige Oper „Spielmanns Brautfahrt" von *Rudolf Kaiser* soll in *Berlin* zur Uraufführung kommen.

— „Die Brautnacht", eine einaktige Oper des Würzburger Theaterdirektors *Willy Stuhlfeld* mit der Musik von *Philipp Rypinski*, hat Dr. L. Meinecke für das Koblenzer Stadttheater zur Uraufführung angenommen. Gleichzeitig wird das Werk auch am Würzburger Stadttheater in Szene gehen.

— „*Der Pelz*", eine von *Milenkowich*, dem neuen Burgtheaterleiter, verfaßte Operndichtung, deren Komposition *Joseph Reillos* übernommen hat, wird Anfang November in der *Wiener Volksoper* zur ersten Aufführung gelangen.

— In der Komischen Oper in Berlin fand die Uraufführung der dreiaktigen Operette „Schwarzwaldmädel" von *Leon Jessel* statt.

— „Im Klubsessel", eine neue Operette von *Gilbert*, soll in der Komischen Oper in Berlin ihre Erstaufführung erleben.

— Nach dem B. T. hat das tschechische Nationaltheater in *Prag* die Aufführung der neuen Oper „Bojarenhochzeit" von *K. Weis* abgesetzt, weil der Text von dem deutschen Dichter Ganghofer stamme.

— Vor einiger Zeit wurde von der in Frankfurt a. M. beabsichtigten Uraufführung der Oper „Coeur Aß" von *Röhr* (München) berichtet. Die Nachricht konnte wohl nur aus dem Frankfurter Intendanturbureau stammen. Nach zuverlässigen privaten Mitteilungen ist aber Röhr mit der Komposition nicht über die Hälfte des ersten Aktes hinausgelangt und hat dann die Arbeit als „ihm nicht liegend" aufgegeben. Weshalb wird mit der Verbreitung der Annahme von neuen Werken nicht gewartet, bis sie fix und fertig vorliegen? Die Geschäftigkeit von Schmock & Co. und die Eitelkeit der Autoren lassen manche übereilte Nachricht entschuldbar erscheinen, im vorliegenden Falle trug aber bedauerlicherweise offenbar eine andere Quelle die Schuld.

— Die neue Schubertiade *Heinrich Bertes*, des Verfassers des „Dreimäderlhauses", mit dem Titel „Der Student von Graz" wurde zur Uraufführung für die Komische Oper in Berlin erworben. Und abermals wird das deutsche Volk ergriffen lauschen ....

— Die Operette „Die lustigen Erben" von *Walter W. Götze* soll im September in *Halle a. S.* zur Uraufführung gelangen.

— *Walter Kollo* hat eine Operette „Die drei alten Schachteln" vollendet. Sie soll am Theater am Nollendorfplatz in Berlin zur Uraufführung gelangen.

— Im *Deutschen Opernhause* in *Charlottenburg* wird u. a. im Laufe der nächsten Spielzeit die seit Jahren in Deutschland nicht mehr gegebene Operette *Offenbachs* „Die Schwätzerin von Saragossa" aufgeführt werden. Eine gänzliche Neugestaltung wird Meyerbeers Oper „Die Hugenotten" erfahren. Direktor Hartmann hat das Libretto nach den Anweisungen der alten Partitur vom Jahre 1836 wiederhergestellt.

— Das Gebrüder-Herrenfeld-Theater in Berlin wird in Zukunft, um ein dringendes Bedürfnis zu befriedigen, ausschließlich die *Operette* pflegen. Es brachte als erstes Werk der neuen Aera eine Arbeit des ungarischen Komponisten *Joseph Snaga*: „Die ledige Ehefrau" zur Uraufführung.

— *Des Meisters Amadeus göttliche Sendung* nennt *Jos. August Lux* ein Mysterium mit Musikbegleitung, das er in *Salzburg* selbst zum Vortrage brachte. Die Mode, unsere Unsterblichen nicht einfach nur in ihren unvergänglichen Werken zu ehren, sondern ihre Persönlichkeit zu zerpflücken und auf das Piedestal einer theatralischen Göttlichkeit zu stellen, hat hier wieder einmal, wie *an.* in der M. Z. berichtet, ein wenig geschmackvolles Gemisch von Dichtung, Allegorie, Melodram und biographischem Dramolett geschaffen. Dieses Mysterium ist weniger das Erzeugnis innersten Erlebens als geschickter Ausnützung des genius loci Salzburgs. Doch soll das formelle und sprachliche Geschick im Aufbau, wie auch in der von *Franz Ledwinka* besorgten musikalischen Ausmalung durch Motive aus Mozarts Werken nicht abgeleugnet werden.

— *H. Zöllners* IV. Symphonie soll ihre ersten Aufführungen im Oktober in *Düsseldorf* unter Panzner und in *Essen* unter Fiedler erleben. Der Titel der Symphonie, „Die Tragische", bezieht sich auf die Tragik der Jetztzeit.

— „*Ikarus*", eine Tondichtung für Bariton und Orchester von *Fritz Brandt*, kam durch das deutsche Symphonieorchester in *Brüssel* zur Uraufführung.

— Ein neues Streichquartett von *Bertrand Roth*, „*Tröstungen*", dem Andenken eines gefallenen Sohnes, gewidmet, wurde in *Dresden* zur Uraufführung gebracht.

— Die fürstlich *reußische Hofkapelle*, der auf zehn Jahre die Kurmusik in *Bad Elster* übertragen worden ist, brachte eine „Olaf-Suite" des im Winter in Leipzig praktizierenden Badearztes Dr. *Werbatus* mit großem Erfolge zur ersten Aufführung.

— *Hugo Kauns* Chorwerk „Mutter Erde“ wird in *Danzig* unter Binders Leitung zur Uraufführung gelangen. Desselben Komponisten „126ster Psalm“ soll in *Essen*, die „Märkische Suite“ für großes Orchester in *Dresden* aufgeführt werden.

— In *Amsterdam* wurde „Der heilige Franziskus“ von *Felix Rütten* durch den Averkampschen Chor aufgeführt.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Vom „*Steiermärkischen Musikverein*“ in Graz liegt der Bericht über das 102. Jahr seiner Tätigkeit vor. Die Schulchronik weist auf eine große Steigerung der Schülerzahl hin. Die Klassen für Kriegsbeschädigte weisen überraschend gute Erfolge auf. Neu eingeführt wurde das Lautenspiel. Es fanden 10 Uebungsabende und 7 öffentliche Aufführungen statt. Zur möglichst sorgfältigen Pflege der *Heimatkunde* bittet der Verein, durch Ueberlassung von einschlägigem Material (Quellenwerken, Handschriften, Zeitungsausschnitten, Theaterzetteln und Konzertprogrammen) die Schaffung einer Sammelstelle für die musikgeschichtliche Entwicklung der Steiermark zu fördern.

— Während es bis heute in *Norwegen* nur ein einziges ständiges Orchester großen Stils, das des *Nationaltheaters* in *Christiania*, gab, wird in Zukunft auch *Bergen* mit einem größeren Orchester einen Mittelpunkt für sein Musikleben erhalten. Den Grundstock bildet die Stiftung von 100 000 Kronen durch einen Bergener Privatmann, der sich andere anschlossen, so daß jetzt etwa 350 000 Kronen beisammen sind. Dazu kommen eine halbe Million Kronen, die die Stadtverwaltung bewilligt hat und die hohen Zinsen der E.-Grieg-Stiftung. Auf Grund dieser Mittel hat die Bergener „*Harmonie*“ einen Plan zur Neugestaltung des städtischen Musiklebens entwerfen können. Es soll ein Konzertgebäude großen Stils errichtet und das Orchester auf mindestens 45 Mann gebracht werden. Während der auf neun Monate berechneten Spielzeit werden wöchentlich zwei Konzerte, ein volkstümliches und ein Symphoniekonzert, gegeben werden.

— *Landsturmmann Beethoven*. Ein erschütterndes Bild gibt die „D. Warschauer Ztg.“ von dem vor kurzem aufgefundenen Großneffen Beethovens: Ein vorzeitig verhutzeltes Männchen in den vierziger Jahren mit zurückfallendem unrasiertem Kinn, abstehenden großen schmutzigen Ohren und ungewaschenem Halse, die ganze Jammergestalt in einer abgeschabten Hinterlandsmontur steckend, der Mann fällt mir sofort auf, als ich meinen neuen Zug übernehme. „Wie heißen Sie?“ Unter einer schön gewölbten Stirn sehen mich ein paar große braune Augen ängstlich an, während ein zahnarmer Mund mit herabhängender Unterlippe unverständliche Laute stammelt. Auf wiederholtes Fragen verstehe ich endlich einen Namen, der mich stutzig macht. Rasch sehe ich in der Zugliste nach und lese „Karl v. Pethofen“, so geschrieben, wie der Gefreite falsch verstanden hatte. „Sind Sie ein Nachkomme Beethovens?“ Ein Leuchten geht über das Gesicht des Landstürmers, er nickt eifrig. „Von dessen Neffen Karl?“ forschte ich weiter. „Da—a—a—s war m—e—i—n G—r—r—oßvater“ stottert er verlegen. Wir rücken auf die Simmeringer Heide aus, und schon auf dem Marsch habe ich meine liebe Not mit Beethoven, er kann nicht Schritt halten, so willig er sich auch zeigt, allein die vorzeitig invalide gewordenen Gehwerkzeuge gehorchen ihrem Eigentümer nicht mehr recht. Als wir wieder eingerückt sind, nehme ich mir Beethoven vor. Er dauert mich in tiefster Seele. „Sie müssen zur Konstatierung,“ eröffne ich ihm. „Da—a—nn wird ma—a—n mich e—n—tlassen?“ „Selbstverständlich sind Sie nicht brauchbar! Man hat Sie behalten, da Sie ein Leiden haben, das die Aerzte nicht gleich feststellen können.“ Nun ereignete sich etwas, das mich verblüffte. Tränen in den Augen, hob Beethoven beide Hände empor: „B—i—i—tte, b—i—i—tte, Herr K—o—o—rporal, nicht nach Hause schicken. H—u—u—nger!“ So erfuhr ich denn von seinem traurigen Leben. Er beherrschte die holländische und die französische Sprache und hatte bis zu seiner Einziehung zum Militär das Leben eines schriftstellernden Bohemiens geführt, wobei er sich nur selten sattessen konnte und gar manche Nacht bei Mutter Grün schlafen mußte. Die Einstellung in den Heeresdienst bedeutete für ihn also den Uebergang in gesicherte Verhältnisse. Damit war er aller Nahrungssorgen mit einem Schlage los und ledig geworden. Armer Beethoven! So versprach ich ihm denn, ihn nicht marod zu melden. Nach zehn Tagen wurde ich versetzt, und jetzt, vier Monate später, ersehe ich aus den Wiener Zeitungen, daß mein Beethoven als der letzte männliche Nachfahre des größten deutschen Tondichters in einem Wiener Garnisonslazarett „entdeckt“ wurde. . . . Der Arme ist mittlerweile, wie wir bereits mitgeteilt haben, gestorben.

— In der „M.-Augsb. Abdztg.“ veröffentlichte Dr. *Paul Marsop* vor einiger Zeit einen Aufsatz, den wir mit kleinen Strichen hier wiederzugeben für nützlich halten. Er bezieht sich auf die Absicht, in *München* ein *Klose-Woche* zu veranstalten.

„Der von kollegialer Seite befürwortete Vorschlag, zur Frühjahrszeit eine *Friedrich-Klose-Woche* zu veranstalten, sollte von allen aufrichtigen Musikern und unvoreingenommenen Musikfreunden Münchens kräftig unterstützt werden. Seine Ausführung wäre vor allem ein Akt ausgleichender Gerechtigkeit. Auch die spärliche Berücksichtigung, um nicht zu sagen Vernachlässigung, die das Schaffen Kloses, dieses kerndeutschen, phantasiereichen, formstarken, Neues wagenden und erobernden Meisters in den Jahren nach Mottls Tod erfuhr, ist just kein Ruhmestitel für eine „Kunsthauptstadt“. Soll man allen Ernstes fragen, ob ein Klose unserem Empfinden nicht um eine Welt näher stehe als die Mahler, Korngold und Schreker?

Eine Klose-Woche wäre wahrlich eine Genugtuung für den still und unauffällig sein „Erdenpensum“ leistenden Meister, wäre ein Dank dafür, daß er trotz der geringen Liebe, mit der er sich hier in neueren Zeiten zu begnügen hatte, München nicht untreu wurde. Doch erst müssen wir wieder ein „richtiggehendes“, voll- und schönstimmiges Konzertvereinsorchester haben; erst müssen unsere Chorverhältnisse gründlichst reorganisiert sein — ein gemischter Chor von der hohen Musikalität und erstaunlichen Schlagfertigkeit wie der von dem Musterdirigenten Hermann Suter geführte Basler, der Kloses jüngstem Werk ein siegfroher Anwalt war, reifte bei uns auch in Friedenszeiten noch nicht aus. Insgleichen bedarf das Hoforchester der Zuführung frischen jungen Blutes; auswärtige, zur Pfitzner-Woche nach München gekommene Kritiker von Ansehen äußerten sich unmißverständlich darüber. Es hieße Vogel-Strauß-artig den Kopf in den Sand stecken, wollte man nicht zugeben, daß der Abstand zwischen den Wiener Philharmonikern, der Berliner, der Dresdener Hofkapelle einesteils und dem Münchener Hoforchester anderenteils sich leider zusehends vergrößere. Für die Pflichttreue und die Hingebung, mit der alle Mitglieder der hochverdienten einheimischen Körperschaft ihres Amtes walten, ist kein Wort des Lobes zuviel; aber gegen das Naturgesetz, daß auch der vortrefflichste ausübende Musiker dem Alter seinen Tribut zu zahlen hat, kann niemand ankämpfen. Nicht einmal der gewissenhaft sorgsame Beamte, der bei jedem Gedanken an eine Mehrbelastung des Pensionsfonds sozusagen gewohnheitsmäßig die Stirn runzelt. Der Besitz eines Orchesters ersten Ranges ist die allerwichtigste Voraussetzung für die Aufrechterhaltung des Anspruches, eine führende Musikstadt zu sein. Diese Notwendigkeiten drängen nachgerade zu eingehender, offener Aussprache und zum Handeln. Bis nach Friedensabschluß zu warten, wäre ein verhängnisvoller Fehler. Wer nicht bereit, nicht vorbereitet ist, kommt ins Hintertreffen. Ansonsten hätten wir den Organisator, den Dirigenten, der der besonderen Aufgabe, wie sie die Veranstaltung einer Klose-Woche in sich schlösse, nach Veranlagung, Können und Eigentemperament aufs vollkommenste genug täte. Es ist *Otto Heß*.“

— Geheimrat *Zeiß* hat beim Antritte seines Amtes als Generalintendant der Frankfurter Theater das Schauspiel- und Opernpersonal mit einer programmatischen Rede begrüßt. Dem Berichte der Fr. Ztg. über die der Oper gewidmeten Worte entnehmen wir folgende Leitsätze: Auch für die Oper gilt als oberstes Ziel die *künstlerische Durchdringung* des ganzen Organismus, das Wort vom *gepflegten Theater*. Auch hier ist die Pflege der *zeitgenössischen Produktion* und der Klassiker unser Programm. Aber so wenig wir auch in der Förderung neuer musikalischer Talente zurückbleiben wollen, muß doch zunächst einmal der ständige Opernspielplan in wesentlichen Teilen neu gestaltet werden auf Grund sorgfältiger musikalischer *Neueinstudierungen* und einer systematischen *Modernisierung der Regie*. Dabei scheint es mir nicht angängig, die Grundsätze der modernen Schauspielregie einfach auf die Oper zu übertragen. Hier muß das Musikalische das Primäre sein und bleiben. *Die Opern-Inszenierung muß aus der Partitur erwachsen*. Auch die Bühne unseres Opernhauses verlangt gebieterisch eine technische Neugestaltung. Es handelt sich nicht darum, Möglichkeiten für prunkvolle Inszenierung zu schaffen, sondern um die Notwendigkeit, für unsere Bühne moderne technische Einrichtungen zu schaffen, über die die meisten anderen großen Bühnen schon seit längerem verfügen. Was das *Orchester* anlangt, so ist in den Monaten meiner vorbereitenden Tätigkeit hier in Frankfurt in gemeinsamer Arbeit mit dem Orchestervorstand eine Neuregelung der Anstellungsverhältnisse durchgeführt worden, die bedeutsame Fortschritte auf dem Gebiet sozialer Fürsorge gezeitigt hat. Bei diesen Verhandlungen sind auch die alten Beziehungen zu den hier bestehenden und auf die Mitwirkung des Opernorchesters angewiesenen Konzertgesellschaften, insbesondere zur Museumsgesellschaft, fester geknüpft, klarer und bestimmter geordnet worden. Die versuchsweise Wiedereinführung *eigener Symphoniekonzerte* wird dem Opernhaus selbst zustatten kommen. Die dringend notwendige Neuordnung der Anstellungsverhältnisse des durch den Krieg arg verringerten Opernchors und des technischen Personals müssen unter städtischer

Beihilfe baldigst in Angriff genommen werden. Beide städtische Bühnen sollen von mir wieder, wie es früher geschah, künstlerisch einheitlich geführt werden, unterstützt in dieser schweren Zeit von meinen musikalischen Beratern und den übrigen künstlerischen und technischen Vorständen. Auch in den schlimmen Kriegsjahren 1806/07 ist in den deutschen Theatern im allgemeinen Interesse weiter gespielt worden, und als es sich um den Weiterbestand des Weimarer Hoftheaters handelte, äußerte der Minister v. Voigt zum Theaterdirektor Goethe, daß man das Theater erhalten müsse „als einen öffentlichen Schatz, als ein Gemeingut der Stadt". Ich hoffe, daß diese Gesinnung auch bei unseren heutigen maßgebenden Behörden immer fester wurzeln möge.

— Der Verband deutscher Vereine für *Volkskunst* beabsichtigt, aus Anlaß der Beschlagnahme und Ablieferung der Kirchenglocken die *Spruchinschriften*, mit denen viele der abzuliefernden *Glocken* geziert sind, sowie die Sagen und Bräuche, die sich in den einzelnen Ortschaften an sie knüpfen, zu sammeln, um sie später einheitlich zu verarbeiten. Der Verband wendet sich daher in einem Aufruf in erster Linie an die Geistlichen und Lehrer, durch Umfrage festzustellen, welche Bräuche bei Taufe der Glocken, der Aufbringung und Abnahme geübt werden; ob eine besondere Läuteart bei bestimmten Gelegenheiten, in der Weihnacht, Neujahrsnacht oder vor Allerseelen üblich ist; die im Volksmund üblichen Namen einzelner Glocken, die Deutung ihrer Rufe und Gespräche; den Glauben an ihren Schutz vor Unwetter, Krankheit und bösen Mächten oder an ihre vorherdeutende Kraft und Sagen von Glocken.

— Nach dem kürzlich erfolgten Tode von Frau Prof. Olga Rust, die ihren Lebensgefährten, den langjährigen Leipziger Thomanerkantor *Wilhelm Rust* um 25 Jahre überlebte, soll der bedeutende *musikalisch-literarische Nachlaß* Rusts der Oeffentlichkeit zugängig gemacht werden. Rust hat einen umfangreichen Briefwechsel mit seinen musikalischen Zeitgenossen unterhalten. Aus diesen Briefen, deren Sichtung dem Leipziger Theater- und Musikschriftsteller *Franz E. Willmann* übertragen wurde, sollen demnächst wertvolle Stücke veröffentlicht werden.

— Die Stadtverordneten von *Hagen i. W.* bewilligten als Beihilfe zur Veranstaltung von Theatervorstellungen im kommenden Winter 40 500 Mark. Es sollen u. a. billige Volks- und Jugendvorstellungen ermöglicht werden.

— *Der verhinderte Dichter.* Vor fünfzig Jahren wurde auf der Wartburg zur 800-Jahr-Feier ihrer Gründung *Franz Liszts* „Legende von der heiligen Elisabeth" zum ersten Male in Deutschland aufgeführt. Der Meister selbst leitete sein Werk. An dem Feste nahm die große Welt der Zeit teil und der Großherzog Karl Alexander brachte selbst bei der Festtafel den ersten Trinkspruch aus. Ein merkwürdiges Nachspiel des Festes erlebte, wie das B. T. erzählt, *Otto Roquette*, der die Dichtung des Werkes in Anlehnung an die bekannten Elisabeth-Fresken M. v. Schwinds geschaffen hatte. Er wohnte als Gast in nächster Nähe des Großherzogs im Turmzimmer des Bergfried und wurde durch ein Versehen des Wachkommandos am Abend dort eingeschlossen und erst am nächsten Tage durch Scheuerfrauen befreit.

— Die *Kaiserliche Hofkapelle* in *Wien* wird im Laufe dieses Jahres sämtliche 12 Messen *Joseph Haydns* aufführen, darunter zwei zum erstenmal.

— Wie es heißt, haben die Aktionäre der New Yorker Metropolitanoper beschlossen, die Werke von *Humperdinck* und *Strauß* vorerst vom Spielplan abzusetzen. Wann wird man in Deutschland die schlechte Auslandware ausschalten, um guten deutschen Autoren etwas mehr Platz in den Spielplänen einräumen? Wo bleiben z. B. die Werke des trefflichen Braunschweigers *Sommer*, dessen bei seinem 80. Geburtstag zu gedenken Ehrenpflicht mancher Bühne gewesen wäre?

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 25. Aug. Ausgabe dieses Heftes am 6. Sept., des nächsten Heftes am 20. September.

An unsere verehrlichen Leser und Freunde!

Das gewaltige Völkerringen, dessen Zeugen wir seit nunmehr drei Jahren sind, hat auf allen Gebieten geistigen und wirtschaftlichen Lebens einschneidende Wirkungen in nie geahntem Maße gezeitigt. Daß während dieser Zeit auch die Weiterherausgabe unserer Neuen Musik-Zeitung mehr und mehr ungünstig beeinflußt wurde, ist eine leidige Tatsache. Eine ungeheuere Steigerung der Löhne und aller Rohstoffpreise, insbesondere aber die um das Mehrfache gegen früher erhöhten Papierkosten hatten eine derartig verteuerte Herstellung zur Folge, daß die fortgesetzt gesteigerten Ausgaben seit Jahr und Tag nicht mehr im Einklang standen mit den Einkünften. Es macht sich daher gebieterisch die Notwendigkeit einer Erhöhung unseres billigen Bezugspreises geltend, die wir mit Wirkung vom 1. Oktober ds. Js. auf 50 Pfennig vierteljährlich bemessen haben. Wir dürfen der zuversichtlichen Erwartung Ausdruck geben, daß unsere verehrlichen Abonnenten, nachdem wir im Interesse der Kunst während einer langen Kriegszeit unter den schwierigsten Verhältnissen durchgehalten haben, ausnahmslos den wirklich geringfügigen Aufschlag bewilligen werden, durch den lediglich ein Bruchteil unseres Mehraufwands gedeckt wird. Von dem am 1. Okt. 1917 beginnenden 39. Jahrgang an beträgt demnach der Bezugspreis

Zwei Mark 50 Pfennige vierteljährlich für 6 Hefte.

Sobald nach einem hoffentlich nicht mehr fernen Frieden die Verhältnisse einigermaßen sich gebessert haben werden, soll unsererseits alles geschehen, durch vermehrte Leistungen, auch hinsichtlich Wiedergabe interessanter Bilder und Kunstbeilagen, unsere Leser für manches während des Krieges Zurückgestellte zu entschädigen.

Bei dieser Gelegenheit sei wiederholt betont, daß die Neue Musik-Zeitung keiner Partei, sondern der Kunst in allen ihren großen und reinen Ausstrahlungen dienen will. Nicht allem, was sich dem Gange seines geschichtlichen Aufbaues nach leichter oder schwerer begreifen läßt, kann die ästhetische Bewertung beipflichten. Das bedingt von vorneherein eine grundsätzliche Stellungnahme zu den mannigfachen Strömungen der Kunst der Gegenwart. Es ist unser ernstes Bestreben, diese Stellungnahme zu einer möglichst objektiven und immer sachgemäßen zu machen und der Neuen Musik-Zeitung den vornehmen Ton zu wahren, den ihre Leser, Angehörige der gebildeten Stände, verlangen können.

Jede belletristische Beilage soll in Zukunft der Neuen Musik-Zeitung fern bleiben. Wir legen den Hauptnachdruck auf unsere Originalaufsätze und Musikbriefe, denen sich bedeutsame Personalnachrichten über Leben und Schaffen unserer Künstler anreihen. Die Musik-Beilage muß besonders vielerlei Wünschen gerecht zu werden suchen. Eine einseitige Festlegung auf die moderne Kunst im besonderen Sinne des Wortes erscheint unzweckmäßig: nach Maßgabe der vorhandenen Mittel und auf begrenztem Gebiete soll die Musik-Beilage ein wenn auch notgedrungen schwaches Abbild der gesamten Tonkunst der Gegenwart bieten.

Vor Jahren entschlossen wir uns, um den Wünschen zahlreicher Leser des Auslandes, die die deutschen Schriftzeichen nur schwer lesen konnten, entgegenzukommen, für die Neue Musik-Zeitung lateinische Schrift einzuführen und dadurch beizutragen, der Zeitschrift auch in fremden Ländern mehr und mehr Eingang zu verschaffen. Die damaligen Gründe können heute nicht mehr maßgebend sein und wir sind überzeugt, daß wir mit der Rückkehr zur deutschen Schrift vom 1. Oktober an dem Geschmack der Mehrzahl unserer Leser entsprechen.

Wir bitten, durch Aufrechterhaltung des Abonnements uns die mit so bedeutenden Opfern verbundene Weiterführung unserer Zeitschrift ermöglichen und unsere Bestrebungen durch Zuführung neuer Freunde unterstützen zu wollen.

Stuttgart, September 1917. **Verlag und Schriftleitung der Neuen Musik-Zeitung.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

NEUE MUSIK-ZEITUNG

XXXVIII. Jahrgang | VERLAG VON CARL GRÜNINGER, STUTTGART-LEIPZIG | 1917 Heft 24

Preis des Jahrgangs (Oktober 1916 bis September 1917) 8 Mark

Versand und Anzeigen-Annahmestelle: Carl Grüninger, Stuttgart, Rotebühlstraße 77

Erscheint vierteljährlich in 6 Heften (mit Original-Musikbeilagen). Bezugspreis 2 M. vierteljährlich, 8 M. jährlich. Einzelne Hefte 50 Pf. — Bestellungen durch die Buch- und Musikalienhandlungen sowie durch sämtliche Postanstalten. Bei Kreuzbandversand im deutsch-österreichischen Postgebiet M. 10.40, im Weltpostverein M. 12.— jährlich.

Inhalt:

Expressionismus in der Musik?

Eine Rede zur Abwehr von HANS SCHORN (Baden-Baden).

Ein schlimmer Geistestypus tauchte in der beschreibenden Musikgeschichte der letzten Jahrzehnte auf. Man vergaß, daß Kunst allein beseligen kann und setzte, vermeintlich um des guten „Ganzen" willen, einige Große auf den Thron. Die Kunst wurde verfälscht und der Grundsatz erfunden, daß das Wichtigste sei, einer bestimmten Gemeinschaft und einer bestimmten Musikrichtung anzugehören, an deren Spitze wie natürlich der glänzende Name eines Einzigen stand. Nach rückwärts erlebten längst Tote, zum Teil schon gebührend anerkannte Musiker so eine Renaissance. Man denke nur neben dem begreiflichen Bach-Kult an Beethovens beherrschende Stellung im Konzertsaal. Soweit das alles nun die noch Lebenden anging, ist dies wie so vieles seit Wagners Auftreten erst recht erblich geworden. Denn naturgemäß hat die einmal heraufbeschworene Zeitstimmung sogleich den Brahms-Kult gegen sich gezeugt, und seither bewegt sich das Musikleben noch immer in stärksten Gegensätzen und polaren Gegenstellungen. Trotzdem hatte — man muß es anerkennen — diese einseitige Musikpolitik auch positive persönliche Vorteile: Einer wenigstens konnte sich billig durchsetzen. Und negativ, d. h. schlecht erging es nur der Kunst als solcher. Denn das bloße Haben eines großen Namens genügte fortan, um auch mit mittleren und schlechten Werken geachtet und historisch zu werden. Auf diesem Wege änderten auch nichts jene nun einsetzenden gehässigen Sticheleien, die alle heroischen Gefühle des Publikums weidlich ausnützten mit der Absicht, die alles überragenden Bäume dennoch zu Fall zu bringen.

In diese Geisteshaltung, die um jeden Preis einen „Helden", den Einzigen statt Einzelnen feiern will, ist endlich eine Bresche geschlagen worden. Was bis kurz vor dem Krieg unmöglich schien, ist schon geworden: Es gibt wieder Leute, die auch E i n e m gegenüber wesentlich bejahend und verneinend zugleich sein können. Vor allem gewissenhaft zu urteilen wird erneut statt blinder Gefolgschaft die anständige Grundlage. Die entthronten Herrscher freilich mit Strauß an der Spitze verspüren unsanft die kritische Anderswertung. Aber jungen neuen Talenten kann es so nur recht sein: der Künstler findet sich wieder dem unabhängigen Denker gegenüber. Vielleicht ist das erfreuliche Ergebnis mit der Entschädigungssumme eines Weltkrieges zu teuer bezahlt. Und Leute, die nur halb denken, werden sich den Fall so auslegen, daß eben den Rabiaten und Verhimmlern die Flügel gründlichst gestutzt wurden und durch die Not der Zeit auch ihr Anlauf zu subjektiver Uebertreibung vorläufig gehemmt. Für Manchen möchte ich zwar eine ähnliche Zwangslage nicht leugnen aus dem einfachen Grunde, weil die sogenannten Kulturwerte auch vorher bei ihnen nur Worte waren, die man stets beliebig anwenden und schließlich auch einmal vorsichtig verwenden kann. Weit schwieriger aber ist dennoch die Frage der Umkehr nach ihren Symptomen zu untersuchen. Denn durch die Banalität dieser Erklärung wird sie höchstens entwertet, doch nicht verständlich. Wir müssen also nach einer zweiten Ursache Umschau halten und finden, daß mit der Ablösung des einen nun schon ein anderes Uebel droht.

Vernünftige Leute künden heute mit Recht das Aufhören des Geistes an, das Ende jener geistigen Tätigkeit, die zum Schöngeistigen allein erzog. Der Kampf gilt also auch der Herrschaft des ästhetischen Moments. Wir kennen diesen Begriff leider zum Ueberdruß auch in dem zeitgenössischen Musikschrifttum. Vorhin wurde schon angedeutet, daß die Musikintellektuellen diese alte Schulmethode kritischer Betrachtung zwar ihren einzelheroischen Typen anglichen, ohne damit die wirkenden Kräfte und geistigen Strömungen der Musik irgendwie auszugleichen. Und wenn auch offenbar eine tiefe Erkenntnis darin steckt, daß es besser sei, mit ästhetischen Begriffen e i n e n bedeutenden Komponisten zu unterstützen, der es doch hundertmal weiter bringe wie ein Mittelmäßiger, so führte auch dieser Weg zum Widerspruch und zur Unwahrheit, so daß man, allzu einseitig geworden, bald genug auf bestimmte Fragen keine bestimmten Antworten mehr bekam. So brach das zweite Uebel an und mußte schlimm ausbrechen: Und die Zeit der „schlecht erfundenen" S c h l a g w ö r t e r, die aushelfen müssen, hat heute noch nicht aufgehört. In der Ausdrucksweise über Musik stecken wir im Gegenteil mitten unter solchen Schlagwörtern, die ohne jede Konsequenz der Anwendung in die allerschönsten Mißverständnisse führen. Es ist wahr, jeder kultivierte Mensch verfügt heute über eine Anzahl dieser Begriffe. Er weiß, ohne allerdings einzelne große Künstler zu kennen, zur Not, was in der Musik etwa mit romantisch und neuromantisch zu belegen sei. Der vergewaltigende Mechanismus macht ihm keine Anstrengung und keine Reflexion nötig, soll er über Klassisches und

Nichtklassisches entscheiden. Unter moderner Musik versteht er ganz richtig etwas, das alte Autoritäten gestürzt hat; aber sein Verständnis ist doch nicht lebendig genug, um auch auseinandersetzen zu können, was an ihr nun eigentlich individuell und originell sei. Er darf z. B. auch behaupten, daß die Programmusik zeitweilig überschätzt wurde, und hat recht triftig einen Vergleich mit dem Naturalismus auf der Zunge. In seinem wohlgeordneten dem Fortschritt gar nicht abgeneigten Denken sucht er zu seinem Vertreter des Impressionismus auch schon den Bruder, den Neoimpressionisten. Denn der muß ja kommen, genau so wie er in der Malerei kam! In der Tat hat sich das Kunstbewußtsein von der wahren Lebensluft in der Musik so weit entfernt, daß — noch dazu im Zeitalter der selbstherrlichen Persönlichkeit — Worte, welche von Literaten und Malern geprägt wurden, auch dort wiederkehren müssen.

Dieser Zwang im Dienste einer „reinen" Idee und zugleich die Verdrehung der tatsächlichen Dinge, was allerdings oft zu witzigen und originellen Beleuchtungen und Aussprüchen führen konnte, regelten nun ebenso in den letzten Jahren den Marktpreis für alle musikalische Produktion. Was erst ein Einfall Weniger gewesen war, wurde grob verallgemeinert. Und was für den einen oder andern Komponisten zufällig vielleicht zutraf, wurde von der großen Masse nicht nur nicht als Fehler erkannt, sondern mit jener plumpen Leerheit überall wirksam nachgemacht, die selbst kein Bedauern über schlimm vergeudete Geisteskräfte aufkommen läßt. Das Aermliche des ganzen Verfahrens schien damit enden zu wollen, daß die Musik ein bloßes Mittel zum Zweck wurde: an ihren Werken Scharfsinn und geistreiche Selbständigkeit auszubilden. Wer anderes forderte, wurde beinahe kulturfeindlich genannt.

Um es nochmals zu sagen: die inhaltlichen Gegensätze, die ebenso wie jede andre Kunst auch die Musik aufweist, wurden unter starker Einschränkung ihrer wirklichen Feinheiten und Freiheiten dem in Literatur und Malerei üblichen Schema angepaßt, als ob sich überhaupt andere als äußerst oberflächliche und sinnfällige Vergleiche aus beiden Gebieten ziehen ließen. Die literarischen Anpassungsfanatiker verkannten vollständig die gegebenen Verschiedenheiten der Elemente und begründeten die Eindrücke auf Auge und Ohr als mindestens ebenbürtig. Selbst Bewegungen innerhalb der Literatur kann ich mit verschränkten Armen verfolgen. Weltanschauungen taugen schon in der Malerei nicht viel, sind aber in der Musik ganz verdächtig, zumal wenn man auf ihre Entäußerungen als Prinzip eine leere Logik überträgt, die ihr der ganzen Entwicklung und Art des Wirkens nach fremd sein muß. Entweder wirkt in einer Kunst der unbedingt geltenden Werte dies Hineinwünschen wie eine recht überflüssige Dekoration, oder es wird der Musik eine Bedeutung unterlegt, die trotz tiefsinnigster Definition praktisch unmöglich und unannehmbar ist. Sollen auch in gemäßigten Darstellungen die Vergleiche nur sagen, daß alle Kunstgattungen vom selben schöpferischen Willen zeugen, so fordert das Gewissen dennoch dringender strengste Inzucht: ihre subjektiven Wertgefühle sind zu verschieden, um dem gemeinsamen Ziel einer unendlichen Kette von Vergleichen und Beziehungen auch nur einmal rechtliche Herkunft zu geben. Denn das wissen wir heute: Nichts ist schädlicher als blendende Lichter, aufgesteckt von solchen Vertretern des — Ungeistigen. Max Brod sagt, sie blenden, aber erleuchten nicht.

Zu den geistwidrigen Fermenten, d. h. zu solchen, die zwischen grundverschiedenen Zuständen immer vermitteln und verkitten wollen, in Wahrheit aber alle Wesensverschiedenheiten verwässern und den Machtwillen des Bildungsphilisters predigen, scheint in diesen Tagen eine neue Variante zu treten, wieder weit schlimmer als die Ueberschätzung des Einzelfalles, von der zu Anfang die Rede war. Gottlob werden die zwar sagen, denen alle Herrlichkeit der Kunst erst aufzugehen pflegt, wenn ihr der Stempel der öffentlichen, sie bestätigenden Meinung aufgedrückt ist, und die den Willen zur Einordnung soweit treiben, daß sie etwas klassifizieren, bevor es überhaupt noch zutage trat. Nun, auch sie allein werden umso eher den begrüßen, der im Augenblick, wo dem Impressionismus in der Kunst sehr energisch sein Grablied gesungen wird (von Max Picard), einen neuen Fixpunkt wundervollster Erkenntnisse errechnet hat. Um nicht verspätet, sondern ganz nach ihrer Methode eher zu frühe zu kommen, verfällt hier nun das neue erlösende musikalische Schlagwort gleich dem dramatischen Akt der völligen Ablehnung. Berechtigt, da diesmal sein metaphysischer Unsinn zu 90 Prozent mindestens von Literaten ausgeheckt wurde. *Hermann Bahr*, dessen Schrift über den „Expressionismus" mich zwangsweise beschäftigt hat, ist nun eigentlich weder Erfinder noch ausgesprochen erster Verbreiter des neuen Wortes. Er ist nicht mehr so originell. Aber die Schrift, die seine letzten Kunstausstellungsgefühle in beträchtlicher Breite zum besten gibt, redet doch, als ob Expressionismus in der Musik schon an der Tagesordnung wäre. Vorsichtig und durch Hintertüren allerdings, wie er auch seinen Kandidaten der neuen Richtung noch nicht nennt. Die Geste des Buches lautet folgendermaßen: Es ist uninteressant und altmodisch, dem Impressionismus (der Malerei) eine Lebensverlängerung zu bewilligen, deshalb predige man allenthalben den Expressionismus! Dies Gespenst der Zeit — so werden gelehrige Schüleraufsätze folgern — darf natürlich auch in der Musik nicht fehlen. Folglich wiederum wird die Weiterexistenz der Musik von seiner Ergründung abhängen.

H. Bahr hat bis hierhin vorgearbeitet und die kunsthistorischen Vorzeichen der neuen Schule reichlich mit Goethescher Weisheit belegt. Um das neue Ding, nicht aber um den eigenen Geist zu retten wird aus Goethe viel Kapital geschlagen: Er soll auch Vater des Expressionismus werden. Und zu den ersten Ueberraschungen des Buches zählt, daß jede Revolte gegen H. Bahrs verschwommene Darstellung sich zunächst an ihn halten müßte. Nun hat Goethe einmal sehr richtig vorgeschlagen: „Das Wirkende muß trefflicher sein als das Gewirkte und die übersinnliche Musik bringt die Musik in sinnlichem Ton hervor." Dem folgt auch Bahr und schreibt nun über die Wirkung der Musik: „Dem Tonkünstler kommen die Töne nicht von außen zu. Er hört nicht die Welt, er hört sich selbst, seine Seele wird in ihm tönend." Auch was er über den Vorgang des Schaffens sagt, kann noch richtig sein: „Der Ton, den sein Ohr hervorbringt, sobald es die innere Bewegung empfängt, wird vom Künstler aufbewahrt, um dann, von außen her, auch an unser Ohr und durch dieses wieder in unsere Seele geleitet zu werden. Aus dem Innern des Künstlers an sein Ohr, dann der Ton, der hier entsteht, in Zeichen fixiert, diese Zeichen nun von Instrumenten wieder in Schwingungen umgesetzt, diese darauf im Ohr des Hörers ertönend und die Töne die Seele des Hörers ergreifend — das ist der Weg der Musik, von Seele zu Seele." Das liest sich recht vernünftig und wird erst unbegreiflich, wenn aus einer Parallele (wie hier) der Grundzug alles expressionistischen Schaffens entstehen soll. Denn zur Begründung des Expressionismus in der Malerei hält er sich an diesen und an den Vordersatz der oben aufgeschriebenen Goetheworte und kombiniert ihn mit dem andern, Goethe von Kant zugetragenen Gedanken, daß alles Wirkende von „oben", vom „Genius" empfangen werde. Und weil dem so ist, soll die Musik „zum Trutz der Natur" geschaffen sein. Auch diese letzte pessimistische Erklärung ist keineswegs ein neuer, sondern ein Gedanke von gestern. Und das genügt H. Bahr nicht. Er hat auch seine eigenen Einflüsterungen von oben. Im Kapitel vom „Auge des Geistes" wird abermals die Musik vergleichend zitiert. Er erwähnt die bekannte Tat-

sache, daß mancher beim Auswendigspielen die Noten vor sich zu sehen glaubt und im Geiste umblättert. Nun folgt der gewaltigste Trugschluß: Solche geistigen Bilder, die er Augen des Geistes nennt, sind dem Expressionisten die Hauptsache. Aus einem leicht erklärbaren Mechanismus, der ein Notbehelf ist, wird die eigentliche Lebensthese eines absolut Neuen gefolgert. Umgekehrt wird nach Bahrs Auffassung auch für das musikalische Schaffen gelten müssen: der mit Geistesaugen Ausgestattete kann das Auge des Leibes entbehren, was mit andern Worten doch heißt, daß im Zeitalter solcher Theorien Technik und allgemeines Wissen in der Kunst nutzlos sind. Mit Goethe hilft sich Bahr abermals weiter. Er zitiert Goethes: „das Ohr ist stumm, der Mund ist taub, aber das Auge vernimmt und spricht." (Ein sinnvolles Beispiel hierzu bietet übrigens St. Zweigs „Tersites". Von Agamemnon heißt es:

„.... Sein Auge stöhnte mir,
Was er verschwieg an lautem Schmerz und Schrei.")

Aber auch andere Erscheinungen ähnlich Begabter genügen doch wohl nicht, die Geschichte der Malerei, von der Bahr zunächst spricht, in wechselnden Perioden, je nachdem das äußere oder innere Auge vorherrscht, sich vollziehen zu lassen. Und wenn einer ähnlich Bahrs historischer Einteilung der Malerei die Geschichte der Musik in Epochen des vorwaltenden geistigen (stillen) Ohres und solche, die sich mehr dem (lauten) Ohr des Leibes anvertrauen, zerlegen wollte, wäre nichts Umwälzendes geschehen. Aber wir leugnen überhaupt die generelle Wahrheit dieser gewiß interessanten Einzelbeobachtungen. Daß ich H. Bahr nicht unschuldig oder auf gut Glück in meine Betrachtung hereingezogen habe, zeigt sich an der einen Stelle seiner Theorie, die wie fast alle gerühmten „Erläuterungen" modischer Schlagworte artistisch der Schwierigkeit einer soliden Erklärung ausweicht. Für Bahr ist das Zukunftswunder mit dem Ausdruck „Augenmusik" entdeckt. Dies abscheuliche Wort steht am Anfang des folgenden Kapitels und will im Ernst dessen Gedankengang behaupten. Auch nach der Lektüre wird der unvollkommene Inhalt, oder überhaupt nur die Möglichkeit eines Inhalts, nicht deutlich. Und gefährlich geradezu sind die erklärenden Zusätze aus dem Gebiete des musikalischen Schaffens, die in feuilletonistischer Oberflächlichkeit durch ein „Wie" zusammenbringen möchten, was niemals zusammengehören kann. Bahr hat noch nichts von „Ohrenmalerei" gesagt, aber ihm, dem Expressionisten, mag es nicht schwer fallen, auch darüber Aufrührendes zu schreiben. Er braucht nur die Musik durch Beispiele aus der Malerei zu betrügen, wie er jetzt einen Umlügungsprozeß zugunsten unbegreiflich expressionistischer Besonderheiten führt. Wenn ich nicht fürchten würde, daß solche Ausdrücke uns einer sehr bedenklichen Zielabirrung zutreiben anstatt die helle Vollkommenheit e i n e s Wortes und damit die Werterhöhung e i n e r Kunst immer mehr außer Zweifel zu setzen, hätte ich keinen Anlaß genommen, die Pseudogymnastik eines überreizten Mannes auf ihre möglichen Effekte hin zu untersuchen. Für die Musik jedenfalls ist mir aus allem, was Bahrs divinatorische Begabung an zentralen Gedanken darüber erraten läßt, unbedingt klar geworden: Eine starke Förderung aus den Magenfragen des Expressionismus, wie sie hier abgehandelt werden, kann ihr nie werden. Denn ihre Lebensbedingungen sind nicht an Auseinandersetzungen gebunden, die nicht einmal auf ureigenstem Gebiet das Credo einer neuen großen Kunst zu schreiben vermögen.



Künstler und Dilettant.

Eine klavierpädagogische Studie von K. EICHLER.

In allen Künsten, zumeist in der populärsten, der Musik, und besonders in deren weitverbreitetem Gebiete des Klavierspiels, stehen die Träger der Namen unseres Themas in prinzipiellem Gegensatz einander gegenüber. Es liegt jedoch kein Grund dafür vor, daß dieser Gegensatz notwendig ein feindlicher sein muß. Im Gegenteil sollte es dem ausübenden Klavierkünstlertum, dem Komponisten, der Gutes schreiben will, wie dem Interpreten der Klavierwerke, daran liegen, ein Dilettantentum zu finden, das musikalisches Verständnis hat.

Nun ist freilich bei uns in Deutschland die weitaus überwiegende Mehrzahl aller Klavierdilettanten nicht darauf bedacht, sich musikalische Bildung zu verschaffen. Der größte Teil derselben sucht vielmehr nur das Mittel angenehmer Unterhaltung zu erlangen, und will von ernsten Studien nichts wissen. Daß der Künstler auf diese nun als minderwertig herabsieht, hat seine volle Berechtigung.

Die Erkenntnis davon, daß in früherer Zeit die Liebhaber guter Musik, als hauptsächliche Pfleger der Hausmusik, in dem Klavier mehr dessen Eigenschaft als Begleitinstrument betrachteten, und demzufolge das Ziel des Klavierunterrichtes ausschließlich in der Fertigkeit des Vomblatt- und Begleitspiels erblickten, änderte sich wesentlich mit der rapid fortschreitenden Entwicklung des Klavierbaues und dessen Ausgestaltung zum Soloinstrument. Mit Franz Liszt (1840) begann die Zeit des modernen Virtuosentums und der als Wirkungen von ihm ausgehenden Vorteile und Nachteile. Anfangs lag die Ausbildung der Klavierkünstler mehr in der Hand des Einzelunterrichtes bei hervorragenden Kunstmäzenen (z. B. Joh. Nep. Hummel, Schüler Mozarts, J. B. Cramer und John Field, Schüler M. Clementis, Franz Liszt, Schüler Wenzel Czernys usw.).

Unter dem Einfluß der rasch fortgeschrittenen Vervollkommnung des Klaviers und der schnellen und weiten Verbreitung desselben entstand jetzt das Bedürfnis nach verbesserten Unterrichtslehrmitteln. Gewiegte Klavierpädagogen und Methodiker schufen Schulen und Studienwerke in großer Zahl. Selbstverständlich teilten sich dieselben in solche für das höhere Klavierspiel und in solche für den Dilettantenunterricht.

In diese Entwicklungsperiode fiel auch die Errichtung zahlreicher Musikbildungsinstitute, die dem Klavierspiel ihre besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden für geboten erachteten (Leipzig, Mendelssohn; Köln, Ferd. Hiller; München, Rheinberger; Stuttgart, Faißt usw.). Aus praktischen Gründen verbanden die meisten dieser Institute mit ihren Klassen für das höhere Klavierspiel auch solche für Dilettanten. Es liegt ja ganz in der Natur der Sache, daß die Dilettantenschule das eigentliche Rekrutierungsfeld der Kunstschule bildet.

Es steht nun außer Frage, daß diese Musikschulen bemüht waren und es noch sind, die Methode aufs solideste auszubauen. Deren günstige Erfolge sind beredte Zeugen hiefür. Durch Einrichtung von Lehrerkursen verpflanzte sich dieses Streben auch in den guten Privatklavierunterricht. An sich und für Uneingeweihte müßte dies von großem Nutzen und von ausschlaggebendem Wert sein.

Wie reimt es sich aber zusammen mit der Geschmacksverflachung unserer Zeit und mit dem Darniederliegen der Hausmusik, sowie mit der hauptsächlichen Pflege des Operettenkults und seichter Salonmusik? Und woher datiert das Fehlen der Fertigkeit im Vom-Blatt- und Begleitspiel? Räumt man auch ein, daß die Hauptschuld an den heutigen notorischen Mißständen bei der großen Ueberzahl der nicht auf musikalische Bildung ausgehenden Klavierdilettanten zu suchen ist, so ist damit die im Kunstwart schon vor längerer Zeit gebrachte Tatsache nicht widerlegt, daß nach den Berichten der Musikaliensortimenter nur seichte Schundware aller Art gehe, und gute Musik total unverkäuflich sei.

Nach meiner eigenen langen und reichen Erfahrung liegen die Ursachen davon darin, daß nicht nur die in lückenhafter Technik geschulten Klavierdilettanten vom Standpunkt des Künstlertums aus geringschätzende Beurteilung verdienen, sondern auch diejenigen, welche, wie es gegenwärtig fast durchweg der Fall ist, in allzu einseitiger technischer Pflege weder Zeit noch Kraft und auch keine Gelegenheit finden, einen guten Grund musikalischer Bildung erlangen zu können.

Hierin liegt aber die Erklärung für die berechtigte Spannung zwischen den Trägern der beiden Namen unseres Themas, den Künstlern und Dilettanten. Zum Künstler gehört außer der unbedingt nötigen technischen Beherrschung auch eine vollständige musikalische und musikästhetische Durchbildung. Es gibt freilich auch manche Klavierspieler, die über technische Virtuosität verfügen, ohne sich zur Stufe des Künstlertums zu erheben. Gegen sie wendet sich Arrey von Dommer, wenn

er in seinem Handbuch der Musikgeschichte S. 479 sagt: „Bachs Klavierwerke, das Wohltemperierte Klavier an der Spitze, sind bis zum heutigen Tag ein fester Damm geblieben, an welchem sich die trüben Fluten des modernen Virtuosentums machtlos brechen." Dilettant im guten Sinn hat die Bedeutung Liebhaber der Kunst, im schlechten laienhafter technischer Stümper oder Schlamper. Für die Kunst selbst ist aber ein gutes Einvernehmen zwischen Künstlern und Dilettanten von so wesentlicher Bedeutung, daß es wohl angezeigt erscheint, auf die Mittel hinzuweisen, welche der gute Dilettantenklavierunterricht zu erfolgreicher Mitwirkung an dem edlen Werke der musikalischen Volkskunsterziehung bedarf, um Dilettanten im guten Sinne des Wortes heranzubilden. Die Verfasser der vielen noch heute im Gebrauch stehenden Dilettantenklavierschulen und Etüdenwerke gehen von dem unrichtigen Gedanken aus, daß der Unterschied zwischen dem höheren und dem niederen Unterricht nicht nur in einem geringeren Maß von Technik für die letztere Kategorie bestehe, sondern daß die solide technische Grundlegung für den Dilettanten nicht unbedingt nötig sei. Sie bedenken eben zu wenig, daß es überhaupt nur eine Art von Technik gibt, welche gut ist, nämlich die Elementartechnik des Legato-Spiels, auf der alle Kunstschulmethoden, die in unterrichtlicher Benützung stehen, beruhen. Durch weitgehende Verkürzung der Technik gelingt es zwar, dem Dilettantenunterricht den wünschenswerten Platz zu gewinnen für Einstreuung leichter volkstümlicher Stoffe, welche dem Schüler Freude machen.

Zur Erzielung von Fingerfertigkeit werden auch technische Studien beigezogen, die wohl praktischen Wert haben, aber fast durchweg musikalisch wertlos sind.

Obgleich deren Zweck ihre Benützung rechtfertigt, so fehlt im ganzen noch außerdem ein systematischer Stufengang zu methodischer Einführung ins Vom-Blatt- und Begleitspiel. Diesem Mangel suchte Schreiber dieser Zeilen in erster Linie durch Bearbeitung seiner Auslese aus Seb. Bachs instruktiven Klavierwerken in partiturmäßiger Darstellungsform für vierhändiges Zusammenspiel abzuhelfen (Stuttgart, Verlag von Grüninger).

Es handelte sich dabei für ihn zunächst um die Verwertung der von Bach selbst für den Anfang der elementaren Grundlegung des Klavierspieles gedachten leichten kleinen Präludien, sowie die zwei- und dreistimmigen Inventionen. Die in der Fortsetzung gebotenen Werke sind dem „Wohltemperierten Klavier" Bachs entnommen und wollen natürlich erst für die späteren Unterrichtsstufen bestimmt sein. Die eigentliche Veranlassung dazu stützt sich auf eine ausnehmend wichtige Aeußerung des großen Pianisten *Hans v. Bülow*, welche sich in einer Empfehlung der 200 Canons von Max Kunz (München, Verlag von Jos. Aibl) an dessen Vorwort anschließt. Bülow schreibt dort: „Zur Aufgabe des modernen Klavierunterrichtes gehört die Verwirklichung des modernen Prinzips, schon in den Incrementen die möglichst innige Verknüpfung des geistigen und mechanischen Moments bei den technischen Studien anzustreben. Bei aller Uebereinstimmung, welche unter den aufgeklärten Musikpädagogen über dieses Prinzip herrscht, und bei so vielem Wertvollem und Zweckdienlichem, was gediegene Etüden-Komponisten geleistet haben, um dasselbe zu finden, ist seine Anwendung in der ersten elementaren Uebungsstufe bisher so ziemlich gänzlich vernachlässigt worden und, nach meiner Ansicht, zu bedeutendem Nachteil. Bei keinem Instrumente ist es so wichtig, die Fähigkeit „polyphon" zu empfinden, zu denken und zu reproduzieren, im Spieler frühzeitig zu erwecken und anzuregen, als beim Klavier. Die Beweglichkeit und Geläufigkeit, welche die Finger durch das eifrige Ueben z. B. der ersten Fünffinger-Exerzitien von Ad. Schmitt bei anderweitiger gleichzeitiger „homophoner" Arbeit beider Hände erwerben, erlangt sich meistens nur auf Kosten der musikalischen Intelligenz."

Ich frage nun: Kann es eine bessere und von kompetenterer Seite stammende Beweisführung für die Richtigkeit meiner Absicht geben, die darauf ausgeht, dem Elementarklavierunterricht die Möglichkeit zu verschaffen, die Polyphonie in Bachs unerreichter Vollkommenheit zu verwerten?

Da die Dilettantenwelt schon beim Wort „Bach" erschrickt, so möchte ich hiezu die Bemerkung anfügen, daß der Zweck meiner Bach-Bearbeitungen keineswegs darauf abzielt, einen Bach-Kult einzuschmuggeln, sondern vielmehr nur an der Hand dieses Stoffes die methodische Einführung in das Vomblatt- und Begleitspiel zu vermitteln. Wofern ich aber, neben den beiden technischen Zwecken, auch noch an der Hand des zweifellos unanfechtbar dastehenden Bachschen Inhalts die gesunde Grundlage für eine allen Dilettanten in des Wortes gutem Sinne dringend nötige musikalische Bildung zu bieten imstande bin, werde ich wohl keinen berechtigten Vorwurf verdienen. Es ist ja dies der Weg, den strebsamen Klavierspieler erst zum Liebhaber der Kunst zu bringen und damit die Wertschätzung des Künstlers zu verdienen.

Ganz besondere Beachtung sollte diese Bestrebung finden, wenn der Unterricht an der Hand einer Kunstschulmethode erteilt wird, um der Gefahr zu begegnen, durch zu einseitige Betonung der Technik diese statt zum Mittel, zum Selbstzweck zu erheben.

Und ebenso großen Nutzen würde auch die Kunstschule daraus ziehen, wenn sie ihre breit angelegte technische Schulung auf der Anfangsstufe schon durch methodische Einführung ins Vom-Blatt- und Begleitspiel ergänzen wollte.

Das von mir hiezu gewählte Bachsche Material enthält neben der Garantie des von Bülow gewünschten geistigen Inhaltes auch die Gewähr dafür, daß dieser Stoff in der von mir gewählten Darstellungsform die Solidität der Technik nicht im geringsten stören kann und dieselbe nur zu veredeln verspricht. Die für eine spätere Stufe gedachte zweihändige Ausführung soll dadurch nicht beseitigt, sondern nur begünstigt werden. Ueberhaupt verfolge ich, wie ein Teil der Kritiker zu meinen scheint, absolut nicht die Absicht, die bisherige erfolgreiche Einführung in Bach in Mißkredit zu bringen; ich will sie nur erleichtern und verhüten, daß sie versagt, was tatsächlich so häufig der Fall ist.

Der Hauptvorteil wird aber darin bestehen, daß die Tatsache beseitigt werden könnte, technisch sonst tüchtig vorgebildete Spieler außerstande zu sehen, gut vom Blatt zu spielen und auch gut begleiten zu können. Es ist ja eine längst gemachte Wahrnehmung, daß es dem Unterricht nur in seltensten Fällen gelingt, den Schüler zu wirklichem Verständnis für Bachs Inventionen zu bringen, wenn man mit ihnen erst beginnt nach erlangter technisch er Reife. Die Polyphonie muß logisch der Homophonie vorangehen.

In der von mir zur Anwendung gebrachten Darstellungsform erreiche ich spielend, den Schüler an schnelles und sicheres Erfassen der rhythmischen und melodischen Verhältnisse zu gewöhnen und im Zusammenspiel taktfest zu machen, was alles auf die Technik des Vom-Blatt- wie des Begleitspiels abzielt. Zugleich gestattet die mit dem vierhändigen Satz (aber wohl verstanden ohne irgendwelche Veränderung des Originals) erzielte bedeutende Erleichterung die Vermehrung der Stoffe zum großen Vorteil des Schülers in einer Ausdehnung, wie sie zu einem wirklichen Erfolg nötig ist, ohne eine nennenswerte Vermehrung von Zeit und Kraft des Schülers zu bedingen.

Was aber am meisten zu begrüßen wäre, bestünde in der Möglichkeit des Wiederauflebens der fast ganz verschwundenen Hausmusik.

Man hat sich leider heutzutage daran gewöhnt, auch die sich gut dünkende Dilettantenwelt nur fleißig einstudieren und parademäßig vortragen zu sehen und zu hören.

Vom Ziel der allgemeinen musikalischen Durchbildung ist man aber weit abgewichen. Der wertvolle Faktor für die Herzensbildung durch die musikalische Volkskunsterziehung kommt deshalb immer weniger auf seine Rechnung.



Robert Schumann.
Nach einer aufgefundenen Daguerreotypie aus dem Jahre 1850.
(Original im Schumann-Museum in Zwickau.) Text siehe S. 391.

Möge die kommende Friedenszeit, deren wahres Glück für unser deutsches Volk von der Erfüllung ihrer wartender hoher Erziehungsaufgaben abhängt, auch auf die musikalische Gesamterziehung segensreich einwirken!

In diesem Sinne hege ich die Absicht, meine Gedanken demnächst noch in einer kleinen Broschüre etwas ausführlicher zum Ausdruck zu bringen über die idealen Ziele und Wege des guten Klavierunterrichts.

Schuberts Gasteiner Symphonie.

Von Dr. JULIUS KÜHN (Koburg).



Ueber dieser verlorenen Symphonie liegt geheimnisvolles Dunkel. Der Verlust ist oft und schmerzlich beklagt worden. Man hat die verschiedensten Vermutungen ausgesprochen. Man hat sich eifrig bemüht, die Partitur wiederzufinden. Aber man hat noch nicht versucht, den Schleier zu lüpfen, der über das verschollene Werk gebreitet ist.

„Gasteiner Symphonie!" Bauernfeld hat die Bezeichnung einmal gebraucht. Man hat daraus auf Entstehung des Werkes in Gastein geschlossen. Auf der etwa Mitte Mai 1825 angetretenen zweiten Reise nach Oberösterreich weilte Schubert längere Zeit in Gmunden, Linz und Steyr. „Ungefähr halben August", wie er seinem Bruder Ferdinand berichtet, reiste Schubert mit Vogl von Steyr ab. Sie hielten sich unterwegs noch zwei volle Tage in Salzburg auf, können demnach nicht vor dem 20. August in Gastein eingetroffen sein. Nun liegt aus dem gleichen Monat ein Brief von Schwind an Schubert vor, der leider in den Biographien ohne Tagesdatum angeführt wird: „Wegen Deiner Symphonie können wir uns gute Hoffnungen machen. Der alte Hönig ist Dekan der juridischen Fakultät und wird als solcher eine Akademie geben, vielmehr, es wird darauf gerechnet, daß sie aufgeführt wird." Wenn der Gerichtsadvokat Hönig eine Aufführung des Werkes vorhatte, so mußte er es schon kennen. Die Symphonie kann also keinesfalls in Gastein entstanden sein [1]. Nur das ist denkbar, daß Schubert die Partitur der schon vorher begonnenen Symphonie in Gastein abgeschlossen hat, daß er vielleicht Ort und Datum darunter setzte und die örtliche Benennung im Freundeskreise zur deutlichen Unterscheidung von früheren Symphonien gebrauchte.

Walter Dahms (Schubert S. 308) läßt die Arbeit an der Symphonie schon in Gmunden beginnen. Sollte aber der Plan dazu erst während der Reise aufgetaucht und in Angriff genommen sein, so ist es doch sehr auffällig, daß Schubert die Symphonie in keinem seiner Briefe erwähnt. Wenn man bei dem Briefe Schwinds verweilt und die Worte überliest: „Wegen Deiner Symphonie können wir uns gute Hoffnungen machen", so fühlt man einen tröstenden Ton heraus. Als ob Schubert an einer Aufführung der Symphonie gezweifelt habe und deshalb die Ausführung nicht vornehmen oder beenden wollte. Schwind macht ihm Hoffnung, redet ihm zu. Er muß also schon vor Schuberts Reise etwas von der Symphonie gewußt haben, weil Schubert unterwegs nichts darüber berichtet hat.

Sehen wir von der Bezeichnung „Gasteiner Symphonie" ab, die uns nicht weiter führt. An wichtigerer Stelle, in seiner „Biographischen Skizze", gibt Bauernfeld an: „Große Symphonie 1825". Richard Heuberger (Schubert S. 74) wies darauf hin, daß Schubert selbst diesen Ausdruck vorher schon gebraucht hatte. In dem Brief an Leopold Kuppelwieser in Rom (31. März 1824) heißt es: „In Liedern habe ich wenig Neues gemacht, dagegen versuche ich mich in mehreren Instrumentalsachen, denn ich komponierte zwei Quartette für Violinen, Viola und Violoncello und ein Oktett und will noch ein Quartett schreiben; überhaupt will ich mir auf diese Art den Weg zur großen Symphonie bahnen." Von hier aus kommt man weiter.

Schubert hatte 1824 schon sechs Symphonien geschrieben und die siebente (in h moll) 1822 begonnen, ohne über die beiden ersten Sätze hinausgekommen zu sein. Wilhelm Klatte macht in seiner Schubert-Biographie innere Gründe dafür geltend, daß das Werk Fragment blieb. Schubert ging mit seiner Symphonie in h eigene Wege. Er suchte Neuland — er ahnte ein noch im Zukunftsdunkel verborgenes Ziel, gab das Suchen aber auf, weil er sich der Entdeckung noch nicht für fähig hielt. Die gegen die Eigenart der ausgeführten Sätze in der Tat ein wenig abfallenden Skizzen zum 3. und 4. Satz machen das zum mindesten wahrscheinlich. Daß Schubert zwei Jahre später sich den Weg zur großen Symphonie erst bahnen will, spricht auch stark dafür.

In diesem Zusammenhang gewinnt die vierhändige „Große Sonate" in C (das sogenannte Grand Duo) eine neue Bedeutung. Schubert schrieb sie 1824 während seines zweiten Aufenthaltes beim Grafen Esterhazy in Zelesz und erwähnt sie in zwei Briefen: an seinen Bruder Ferdinand (18. Juli 1824) und an Schwind (August 1824). In beiden Briefen berichtet er, daß die gleichzeitig entstandenen vierhändigen Variationen in As dur (op. 35) sich eines ganz besonderen Beifalls erfreuten, während er die große Sonate höher stellte, was man mit Bestimmtheit aus den Zeilen an Schwind schließen kann: „Ich habe eine große Sonate und Variationen zu vier Händen komponiert, welch letztere sich eines besonderen Beifalls hier (das Wort ist unterstrichen!!) erfreuen, da ich aber dem Geschmack der Ungarn nicht ganz traue, so überlasse ich Dir's und den Wienern, darüber zu entscheiden." Er stellte also die Sonate höher und ließ sich von den Ungarn nicht überzeugen; er wollte erst das ihm wertvollere Urteil der Freunde hören: sie sollten entscheiden. Daß Schubert den Beifall, den die As-Variationen fanden, zweimal ausdrücklich erwähnt, zeigt, wie ihn die Angelegenheit beschäftigt hat. Die Gräflichen werden die Variationen über die Sonate gestellt haben, weil diese rein technisch — als Werk ihrer besonderen Gattung, der vierhändigen Klaviermusik — nicht so hoch steht als jene. Schubert aber schätzte, trotz der technischen Vollendung der Variationen, die Sonate mehr, weil sie ihm inhaltlich, musikalisch wertvoller erschien. Die Freunde werden sich wohl in seinem Sinn für die Sonate entschieden haben; sie stellten immer den lebendigen, seelischen Gehalt über die Form.

Seit Robert Schumann im Jahre 1838 die Vermutung ausgesprochen hat, daß trotz Schuberts eigenhändiger Bezeichnung „Sonate" das Duo eigentlich eine Symphonie sei, ist dieser Gedanke bis auf unsere Tage immer wieder geäußert worden. „Man hört Saiten- und Blasinstrumente, Tuttis, einzelne Soli, Paukenwirbel", sagt Schumann. „Man meint das Brausen des Orchesters zu vernehmen; Tremolos erschüttern die Tiefe, wenn oben Hörner und Holzbläser Dialoge ausfechten. Klarinettenmelodien und Streicherpassagen tauchen auf. Wir vernehmen Dinge, die außerhalb der Tasten liegen." (Walter Dahms: Schubert S. 271—272.) Selbst der musikalische Laie empfindet den orchestralen Charakter der Sonate, besonders im Hinblick auf die gleichzeitig entstandene vierhändige in B dur, die rein klaviermäßig gehalten ist.

Wie kommt es aber, daß Schubert eine Symphonie als vierhändige Sonate niederschrieb? Schumann versucht eine Erklärung: „Wer so viel schreibt, wie Schubert, macht mit Titeln am Ende nicht viel Federlesens, und so überschrieb er sein Werk in der Eile vielleicht Sonate, während es als Symphonie in seinem Kopfe fertig stand; des gemeineren Grundes noch zu erwähnen, daß sich zu einer Sonate doch immer noch eher Herausgeber fanden als für eine Symphonie, in einer Zeit, wo sein Name erst bekannt zu werden anfing." Diese Erklärungsversuche müssen als zu äußerlich abgelehnt werden. Zunächst ist es nichts Ungewöhnliches, daß Schubert Orchesterwerke vierhändig skizzierte. Man vergleiche die große „Fantasie" aus dem April des Jahres 1810 (Breitkopf & Härtel, Volksausgabe Nr. 1458). Diese Fantasie, die in einem mir nahestehenden Schubert-Kreis die Bezeichnung „Aus der Jugendzeit" führt, ist von Schubert selbst mit Orchesterbemerkungen versehen worden! Auf S. 66 der erwähnten Ausgabe findet sich die Angabe „Trompeten", die einen ff-Tusch wiederholen. Der Dreizehnjährige hat damit selber den Orchestercharakter seines Klavierwerkes außer Frage gestellt. Wenn Schubert das im Jahre 1824 wiederholt, so sind technische Schwierigkeiten, die 1810 noch maßgebend gewesen sein können, nicht mehr vorhanden. Es gibt nur die Möglichkeit, daß er auf Wunsch der gräflichen Familie Vierhändiges schreiben sollte. So schrieb er die B dur-Sonate op. 30, das Divertissement à la Hongroise op. 54 und die Variationen op. 35. Und so schrieb er die große Sonate in C, die schon während der Niederschrift die Grenzen ihrer Gattung sprengte, weil er nicht alles darin unterbringen konnte, was ihn bewegte. Er beschäftigte sich mit dem Plane zu einer großen Symphonie. Der Titel „Große Sonate" klingt deutlich an diesen Ausdruck an. Der Zusammenhang ist klar: die Gedanken zu der Symphonie strömten ihm, vielleicht unbewußt, in die Tasten. Das vierhändige Werk drängte zur Instrumentation! Schubert wird sich zu einer Umformung der Sonate entschlossen haben, nachdem er den Keim zu einer Symphonie darin entdeckt hatte. In Wien begonnen, wird die Ausarbeitung der Partitur — als Aussicht auf öffentliche Darbietung bestand — in Gastein zum Abschluß gebracht worden sein.

Schumann macht auf die Verwandtschaft mit Beethoven aufmerksam. Ihn erinnerte der wundervolle zweite Satz des Duos an das Andante der Beethovenschen Zweiten, der letzte

---

[1] Die Biographen führen den Schwindschen Brief auszugsweise unter dem August 1825 an. Sollte dieser mir nicht erreichbar gewesene Brief mit dem aus dem Juli 1825 identisch sein (vergl. Eggert-Windegg, „Künstlers Erdenwallen", Briefe von Moritz v. Schwind, S. 5), so wäre damit die Mythe einer in Gastein komponierten Symphonie endgültig abgetan.

Satz an das Finale der Siebenten. Von unmittelbaren Anklängen ist nichts zu spüren, wohl aber lebt Beethovenscher Geist, wie Dahms sagt, in der Sonate. Unter der „Großen Symphonie", der Schubert mit seiner verlorenen achten zustrebte, wäre demnach die Symphonie im Sinne Beethovens zu verstehen.

Wetzel („Die Musik", VI. Jahrgang, 7. Heft, S. 44) wirft die Frage auf: ob im „Grand Duo" nicht ein vierhändiger Auszug der Symphonie vorliege, „als Ersatz für den Verlust". Das ist natürlich ganz unmöglich, da das Duo nachweislich ein Jahr früher niedergeschrieben wurde. Es ist umgekehrt: das vierhändige Werk (1824) ist die Unterlage für die Symphonie (1825).

Was Schubert mit seinen Wiener Freunden über die Angelegenheit gesprochen hat, ist nicht bekannt. Da die Symphonie bei der Hönigschen Akademie aufgeführt werden sollte, kann man annehmen, daß er die vierhändige Sonate mit Netti Hönig gespielt hat. Uebrigens besuchte der junge Hönig Schubert, nach dessen kurzem Aufenthalt in Gastein, in Gmunden (siehe Brief an Bauernfeld vom 18. Sept. 1825). Schubert freute sich über diesen Besuch. Gewiß ist dabei die eventuelle Aufführung der Symphonie besprochen worden.

Die Aufführung ist nicht zustande gekommen. Wir erfahren nichts mehr über die Symphonie bis zum 9. Oktober 1826. Schubert widmete die Partitur mit einem kurzen Begleitschreiben der „Gesellschaft der Musikfreunde des Kaiserstaates Oesterreich" und empfahl sie ihrem Schutz. Das weitere ist genugsam bekannt: aus dem Archiv der Gesellschaft ist die Partitur verschwunden. Wann und wohin — wer weiß es? Alle Nachforschungen verliefen ergebnislos. Auffällig ist auch, daß sich in Schuberts Nachlaß kein Duplikat vorfand. Es kann freilich, wie so vieles andere, zugrunde gegangen sein. Aber es ist sehr wohl möglich, daß Schubert sich eine Abschrift geschenkt hat, weil er ja die vierhändige Skizze besaß.

Wenn man bedenkt, daß andere Werke Schuberts auch erst längere Zeit nach seinem Tode an die Oeffentlichkeit gelangt sind (die C dur-Symphonie 1838, die h moll-Symphonie 1865), wenn man ferner bedenkt, daß der Goethesche „Urfaust" erst 1887, der „Urmeister" gar erst 1910 gefunden wurde, dann braucht man auch für die „Gasteiner Symphonie" die Hoffnung noch nicht sinken zu lassen. Und ich glaube, es wird sich dann erweisen, daß die Berliner, ohne es zu ahnen, in der Joachimschen Orchesterbearbeitung des „Grand Duo" die Symphonie schon kennen gelernt haben, die in ihrer frei gestalteten Schönheit hoch über der sorgsamen Bearbeitung stehen wird.



Friederike Streicher geb. Müller.

Die Musikerfamilien Stein-Streicher.

Von THEODOR BOLTE (Budapest).

IV. Emil Streicher (1836—1916).

Am 24. April 1836 ward dem Ehepaar Johann Baptist und Auguste Streicher der jüngste Sohn geboren, namens Emil. Der letzte Eigentümer und Seniorchef ist bereits 1857 in die Firma eingetreten und hat dieselbe neben seinem Vater unter den alten Ehren weitergeführt, bis er sich im Jahre 1896 nach erfolgter Auflösung zur Ruhe zurückzog, unter demselben Titel wie sein Vater als „k. k. Hof- und Kammer-Pianofortefabrikant". Emil Streicher war in rastloser Tätigkeit seinem Vater die größte Stütze. Kein Instrument verließ die Fabrik, ehe der Vater die Vollendung in bezug auf gute Spielart und Schönheit des Tones geprüft hatte. Das „Ausgleichen", wie der technische Ausdruck lautet, besteht darin, daß jedem einzelnen Tone, von der tiefsten bis zur höchsten Oktave, der gleiche Charakter und die gleiche Klangfarbe gegeben wird. Diese mühevolle Arbeit besorgten fast ausnahmslos Vater und Sohn allein. 1876 erhielten die Streicher neben Steinway, Broadwood und Chichering die Goldene Medaille. — Nachdem Johann Baptist bereits 1847 seine Gattin Auguste durch den Tod verloren hatte, reichte er 1849 der in Brünn geborenen Pianistin und Chopin-Schülerin Friederike Müller (1816—95) die Hand zum ehelichen Bunde; Friederike mit dem dunkelblonden Lockenkopf war die einzige katholische Christin in der (zumeist) protestantischen Familie Streicher. Johann Baptist hatte die Wahl seines Herzens nicht zu bereuen. Seiner Ehe entsproßten fünf Kinder. Auf ihre künstlerische Persönlichkeit kommen wir noch zurück.

Johann Baptist Streicher blieb Chef des Unternehmens und arbeitete fleißig mit bis zu seinem Tode, der am 28. März 1871 erfolgte. — Emil Streicher vermählte sich 1871 mit Ernestine Le Monnier, aus Zengg, Tochter des k. k. Generalauditors Theodor de Monnier. Beider Sohn ist der am 7. Juni 1874 in Wien geborene Tondichter *Theodor Streicher*. Also die vierte Generation der Musikerfamilie Streicher. — Der letzte Hof- und Kammerklaviermacher Emil Streicher ist noch vor Vollendung seines 80. Lebensjahres (am 9. Januar 1916) aus dem Leben geschieden.

Theodor Streicher.

Seine Kompositionslehrer waren Schultz-Beuthen in Dresden und Ferdinand Loewe in Wien, letzterer auch im Klavierspiel, sowie im Gesang Kniese in Bayreuth. Theodors zahlreiche Lieder (ca. 60) und Balladen, welche namhafte Gesangskräfte (Culp, Gura, Grete Forst, Wüllner, Paul Schmedes, zur Mühlen u. a.) in ihr Repertoire aufnahmen, sind von Hugo Wolf beeinflußt und erschienen bei Breitkopf & Härtel. Unter seinen in Wien erschienenen Erstlingen, die sich in Brahms' Nachlaß vorfanden, befinden sich auch vertonte Gedichte eigener Dichtung. Streicher versuchte sich auch auf dem Gebiete der Kammermusik, Symphonie und des Chorgesanges. Zeitgemäß ist es, auf seine Männerchorwerke „Die Schlacht bei Murten" (mit Bariton und Orchester), sowie auf die 4 Kriegs- und Soldatenlieder (mit Solo und Blasorchester) hinzuweisen. Bei seinen Faustszenen litt der Text durch Verstümmelung.

1900 verheiratete sich Theodor Streicher mit Marie Potpeschnigg, Tochter von Dr. Heinrich Potpeschnigg, einem Enkel des Dichters Karl v. Holtei. Der Schwiegervater des Tondichters war ein naher Freund Hugo Wolfs, als Pianist ein vorzüglicher Begleiter, der sich durch künstlerischen Einfluß auf das Grazer Musikleben verdient machte [1]. Streichers Gattin Marie war gleichfalls ausgebildete Pianistin und von seltenen Geistesgaben. Als Mutter zahlreicher Kinder wurde sie leider ihrer Familie am 27. Jänner 1915 durch den Tod entrissen. Noch im selben Jahre schenkte Streicher seinen verwaisten sieben Kindern, unter denen sich auch eine *Nanette* befindet, in der Deutschen Edith Thorndike eine zweite Mutter, deren Gedichte er in Musik setzte. Die Familie lebt gegenwärtig bei Berlin. Für weitere Generationen der Musikerfamilie Streicher ist daher vorgesehen [2].

Die Familie Pauer.

Als Andreas Streichers Enkel und des Orgelbauers Johann Andreas Steins Urenkel folgen *Ernst Pauer* und sein Sohn Max, welche in der Musikerfamilie Streicher und Stein wohl nicht fehlen dürfen.

Andreas und Nanette Streicher hatten zwei Kinder, außer ihrem Sohn Johann Baptist noch eine Tochter Sophie (1797 bis 1840), die nachmalige Gattin des Konsistorialrates, Superintendenten und ersten Pfarrers an der Wiener evangelischen Stadtkirche A. K., *Ernst Pauer*, des Pianisten Ernst Vater.

Dieser Ehe entstammen drei Töchter [3] und ein Sohn, *Ernst* (geboren 21. Dezember 1826), der sich der Musik widmete. Er hatte im Klavierspiel den Sohn Mozarts als Lehrer und studierte Theorie bei Sechter und Franz Lachner. Nach einer Tätigkeit als Dirigent eines Gesangvereines in Frankfurt a. M., wo er sich mit der Sängerin Ernestine Andrea verheiratete, übersiedelte er nach London, wo er an der Kgl. Akademie für Musik Professor wurde. Selbst Klaviervirtuose, nahm er in der musikalischen Gesellschaft Londons eine hervorragende

[1] Lebt gegenwärtig als Zahnarzt in Peggau, Steiermark. Als Begleiter der Lieder seines Schwiegersohnes wirkte Dr. P. in Berlin, Wien und Graz.

[2] Der 1915 in Hall verstorbene dramatische Dichter Gustav Streicher ist kein Nachkomme der Musikerfamilie.

[3] Eine derselben, Auguste, wurde 1869 Gattin des ev. Stadtpfarrers Kanko in Wien.

Stellung ein. Er hat wiederholt auch in Wien konzertiert, sowie schöne Lieder komponiert, wie auch einige beliebte Kompositionen für Klavier, darunter die „Cascade" op. 37 geschaffen. Außer seiner Tätigkeit als gesuchter Lehrer für höhere Ausbildung im Klavierspiel machte er sich auch durch die Herausgabe und Bearbeitung alter Meisterwerke bekannt. Er starb in Jugenheim a. d. Bergstraße, wohin er sich nach langjähriger Tätigkeit zurückgezogen hatte, am 9. Mai 1905.

Seiner Ehe entsprossen außer vier Töchtern ein Sohn *Max*, geb. 31. Oktober 1866 zu London, der bekannte und gefeierte Pianist. Er war Schüler seines Vaters und V. Lachners und ist seit einigen Jahren Direktor des Stuttgarter Konservatoriums. Sein Sohn *Waldemar*, ein noch ganz junger Mann, will ebenfalls Musiker werden.

Friederike Müller, verehelichte Streicher.

Johann Baptist Streichers zweite Gattin, Friederike Müller, wurde am 2. Juli 1816, also vor 100 Jahren, zu Brünn in Mähren geboren. In ihrem fünften Jahre übersiedelte sie nach Wien. Frühzeitig lernte sie bei Wenzel Plachy[1] (1785 bis 1858), dem damals geschätzten böhmischen Musiker, Klavierspiel und Theorie. Bis an ihr Lebensende gedachte sie dankbar seines gründlichen Unterrichtes. Um sich weiterzubilden, entschloß sie sich, nach Paris zu reisen, um bei Chopin Unterricht zu nehmen. (Vergl. darüber die Biographien Chopins von Friedrich Niecks und Moritz Karasowski.) Bereits 1829 hörte vermutlich die 13jährige Friederike ihr Vorbild Chopin in Wien, dessen poesievolles Spiel schon damals auf das Kind einen unauslöschlichen Eindruck machte. Friederike kam mit ihrer Tante Wilhelmine nach Paris, um Chopin in der Rue Trouchet 5 zu besuchen. Jedoch war der damals schon leidende Tondichter abwesend und Friederike mußte sich in Geduld fassen. Als der Meister endlich im Oktober von seiner Reise kam, gelang es nur durch ein Empfehlungsschreiben der Gräfin Apponyi, ihn zum Klavierunterricht zu bewegen.

Obwohl Friederikens beherztes Spiel Chopins volle Zufriedenheit errang, meinte er: „Sie haben in einer Matinée bei der Gräfin Apponyi (der Gemahlin des österreichischen Gesandten) gespielt und werden meines Unterrichts kaum mehr bedürfen." Gleichwohl wurde sie endlich als Schülerin angenommen und erhielt wöchentlich zwei ausgedehnte Lektionen; an Sonntagen blieb sie von 1—4 Uhr im Bannkreise des Meisters. Bei Chopin wurde aber nicht nur seine eigene Musik, sondern nebst den Werken anderer großer Meister auch Bach gespielt. Einst trug der Meister seinen Schülern 14 Präludien und Fugen Bachs auf unvergleichliche Weise auswendig vor. Als Friederike ihre freudige Bewunderung aussprach, erwiderte er: „Cela ne s'oublie jamais" und melancholisch lächelnd fuhr er fort: „Depuis un an je n'ai pas etudié un quart d'heure de suite, je n'ai pas de force, pas d'energie, j'attends toujours un peu de santé pour reprendre tout cela, mais j'attends encore." Chopin legte ihr aber in der ersten Stunde seine Präludien vor und später auch manche seiner ungedruckten Werke. Und wenn er erst selbst präludierte! „Die richtige Anwendung des Pedals bleibt ein Studium für das Leben," war einer seiner Aussprüche. Ein heiliger Kunsteifer durchglühte ihn, jedes Wort von seinen Lippen war anregend und begeisternd. In einer Soirée trug Friederike das Andante aus Chopins f moll-Konzert vor, wobei er selbst die Begleitung am 2. Flügel spielte. In einer anderen Soirée (20. Dezember 1840) ließ sie der Meister die Sonate mit dem Trauermarsch spielen. Am Morgen des nächsten Tages mußte sie ihm die Sonate wiederholen, war aber sehr befangen. „Weshalb spielen Sie heute weniger gut?" fragte er. Sie erwiderte, daß sie Angst habe. „Warum? Ich finde, Sie spielen sie gut," entgegnete er sehr ernst, ja strenge. — Während der Zeit von einem Jahre wurden die unvergeßlichen Klavierstunden in Paris fortgesetzt. Zum Abschied überreichte Chopin Friederike das Manuskript seiner Liszt gewidmeten Cis- und C dur-Etüden und einen herrlichen Abguß seiner linken Hand. Bei einem späteren Besuch 1844 spielte Friederike Chopin das *ihr gewidmete* Allegro de concert op. 46 zu seiner Zufriedenheit vor.

Des weiteren schreibt dann Friederike: „Wunderschön hörte ich ihn oft präludieren. Einmal versank er so ganz in sein Spiel, daß er der Welt völlig entrückt war." „Immer war sein Spiel edel und schön, immer sangen seine Töne, ob in voller Kraft, ob in leisestem Piano. Unendliche Mühe gab er sich, dem Schüler dieses gebundene, gesangreiche Spiel beizubringen. „Il (elle) ne sait pas lier deux notes" war sein schärfster Tadel. Ebenso verlangte er, im strengsten Rhythmus zu bleiben, haßte alles Dehnen und Zerren, übel angebrachte Rubato, sowie übertriebene Ritardandi. „Je vous prie de vous asseoir," sagte er bei solchem Anlaß mit leisem Hohne. Und gerade hierin wird jetzt bei dem Vortrag seiner Werke entsetzlich gesündigt.

„Ach! und er war sehr leidend: matt, bleich, hustete viel, nahm oft Opiumtropfen in Zucker und Gummiwasser, rieb sich die Stirne mit Kölnerwasser, und dennoch unterrichtete er mit einer Geduld, einer Ausdauer und einem Eifer, die bewundernswert waren!"

Unter den großen Künstlern, denen Friederike in Paris begegnete, waren Alkan, Cherubini, Liszt, Thalberg, Moscheles und der junge Rubinstein, welcher daselbst Chopin vorspielte.

Dies und anderes erzählte Friederike in ihrem Tagebuch (1839—1841). Auch hatte sie in Paris freundschaftlichen Verkehr mit der damals dort lebenden Mutter Liszts, welche sie wahrscheinlich mit ihrem großen Sohn bekannt machte. Liszt nannte sie scherzweise „Mademoiselle Opus (46) Quarante six"[1].

Nach ihrer Rückkehr aus Paris nach Wien, wo sie in den Jahren 1839—42 und dann nochmals im Jahre 1843 sich aufgehalten hatte, widmete sich Friederike hauptsächlich dem Klavierunterrichte begabter Schülerinnen, gab einige Konzerte oder wirkte in solchen mit und ließ sich häufig in den Wiener musikalischen Kreisen und Gesellschaften hören. Als sie im Jahre 1849 J. B. Streichers Gattin wurde, schloß ihre eigentliche künstlerische Laufbahn ab. Sie widmete sich von da an vor allem den häuslichen und gesellschaftlichen Pflichten, die ihr nun oblagen. Nicht viele Jahre nachher hinderte sie ein schweres körperliches Leiden daran, selbst Klavier zu spielen, doch blieb sie stets bereit, talentierten Kunstjüngerinnen mit Rat und Tat an die Hand zu gehen und sie nach Möglichkeit zu fördern. Zu ihrem Freundeskreis, der im Salon ihres Gatten verkehrte, gehörte auch Klara Schumann. Mit Karl Mikuli, dem begeistertsten Schüler Chopins, beteiligte sie sich an den Korrekturen seiner Chopin-Ausgabe (vergl. die Vorrede). Nach dem Ableben ihres Gatten, den sie um 24 Jahre überlebte, konnte sie sich nicht mehr entschließen, Konzerte zu besuchen. Nur im kleinen engsten Kreise wurde bei ihr noch Musik gepflegt. Sie starb in ihrem 80. Lebensjahre am 12. Dezember 1895 zu Wien.

Literatur und Quellenorte.

Die angeführte Literatur und noch zahlreiche gedruckte und ungedruckte Dokumente im Familienarchive Streicher, Stadtbibliothek (Wurzbach-Archiv), Archiv der Gesellschaft der Kunstfreunde, k. k. Hofbibliothek in Wien. — *Rollett, Dr. Hermann*, Begegnungen (mit Beethoven, Streichers, Schumann, Mendelssohn, Liszt, Wagner u. a.). Wien 1903; Beethoven in Baden. 1902. — *Wurzbach, C. v.*, Schillerbuch. Wien 1859. — *Schletterer, S. A.* und *N. Stein*, Allg. deutsch. Biographie. — *Luib, Ferdinand*, C. A. Stein. Wien 1856. — *Jahn*, Mozart, Bd. I. — *Thayer-Riemann*, Beethoven II. — *Kalischer*, Beethovens Frauenkreis; Beethoven, Briefe Bd. III. — *Streicher, A.*, Nanette Streicher (Allg. musik. Zeitung, Leipzig 1833, Nr. 23).

Richard Wagner und Italien.

Von Dr. ARTHUR KIESSLING (Darmstadt).

Italien ist von jeher für den Deutschen das Land der Sehnsucht gewesen; seine nordische Natur fand hier in der Heiterkeit des apollinischen Elementes die seinem Wesen notwendige Ergänzung. „Ich gehe, allerlei Mängel zu verbessern und allerlei Lücken auszufüllen," schreibt Goethe an den Herzog bei Antritt seiner italienischen Reise, die für den Deutschen symbolische Bedeutung erlangt hat und die Wagner mit den treffenden Worten charakterisiert: „Goethe in Rom ist eine sehr erfreuliche und höchst bedeutende Erscheinung: was er da ausbeutete, kam allen zugute und Schillern ersparte er dadurch entschieden das Selbstsehen."

Auch für Wagner ist das apollinische Element der Antike von formbildender Bedeutung; aber nicht wie Goethe suchte und fand er dieses in Italien. Italien als Erlebnis wirkte auf ihn ganz anders ein; die Natur der beiden Männer war eben zu verschieden, und Wagner hat selbst sehr feinsinnig auf diesen Unterschied hingewiesen: Goethe „war ein ganzer und vollkommener Augenmensch, er verfolgte mit der Zeit seine Augenlust bis zur Grille, so daß wir ihn am Ende mit wunderlicher Begier beim Münzensammeln ankommen sehen". „Mit mir hat es da eine eigene Bewandtnis: das habe ich wiederholt, und endlich am bestimmtesten in Italien kennen gelernt. Ich werde eine Zeitlang durch bedeutende Wirkung auf mein Auge ungemein lebhaft ergriffen: aber — es dauert nicht lange; befinde ich mich in der inneren Unruhe des Schaffens, so vermag kein Bild, kein plastisches Kunstwerk auf mich zu wirken: das prallt wie wesenloses Spielwerk ab." Die beiden Pole alles künstlerischen Schaffens treten hier deutlich zutage: der dionysische Geist der Musik auf der einen Seite, der apollinische Geist der Plastik auf der andern.

[1] Der langjährige Organist der Wiener Piaristen-Kirche, Plachy, war auch Komponist klavierpädagogischer Werke.

[1] Da ihr Chopin dieses Werk widmete. Die Widmung lautete: „Dédié à Mademoiselle F. Müller de Vienne."

Noch etwas Zweites kommt hinzu. Als Goethe am 3. September 1786 seine Reise antrat, bedeutete diese eine Flucht, eine Flucht aus dem düsteren Nebellande des Nordens. Unter der lächelnden Sonne des homerischen Südens suchte er die Heiterkeit der griechischen Welt. Ganz anders bei Wagner. Ein tief in seinem Innern schlummernder Pessimismus war erwacht, geweckt durch das Studium Schopenhauers, geweckt durch die tragischen Erschütterungen eines hoffnungslosen Liebeserlebnisses. Resignation und Ruhe und Einsamkeit war der Trieb seiner gequälten Seele.

Am 29. August 1858 betrat Wagner zum ersten Male für längere Zeit Venedig. „Auf der Fahrt den großen Kanal entlang zur Piazetta," schreibt er bezeichnend an Mathilde Wesendonk, „melancholischer Eindruck und ernste Stimmung: Größe, Schönheit und Verfall dicht nebeneinander. Doch erquickt durch die Reflexion, daß hier keine moderne Blüte, somit keine geschäftige Trivialität vorhanden. Markusplatz von zauberischem Eindruck. Eine durchaus ferne, ausgelebte Welt: sie stimmt zu dem Wunsch der Einsamkeit vortrefflich. Nichts berührt unmittelbar als reales Leben; alles wirkt objektiv, wie ein Kunstwerk." Ganz im Gegensatz zu Goethe war es gerade das Venezia al chiaro di luna mit seiner träumerischen Ruhe und seiner märchenhaften Stimmung, das Wagner anzog. „Was konnte mir," berichtet er unter dem Eindruck eines nächtlichen Erlebnisses, „das von der Sonne bestrahlte, bunt durchwimmelte Venedig des Tages von sich sagen, das jener tönende Nachttraum mir nicht unendlich tiefer unmittelbar zum Bewußtsein gebracht gehabt hätte." Aehnliches wiederholt sich in seinen venetianischen Briefen, und mit ähnlichen Augen sah Wagner auch zu andern Zeiten den Lago Maggiore und Genua, Neapel und Roms „Schönheit und edle Ruhe".

Natur- und Kunsterlebnis kongruieren bei jedem großen Künstler. So ist es kein Zufall, daß der große Baumeister Palladio, dem Goethes heitere griechische Seele als etwas „Göttlichem" entgegenjubelte, von Wagner überhaupt nicht erwähnt wird. Ihn zog anderes an. „Ich sah," schreibt er, „auch den heiligen Stephanus von Crespi; der schöne Märtyrer zwischen den beiden Kerlen, die ihn steinigen, Realismus und Idealismus so unmittelbar nebeneinander: tief bedeutungsvoll! Ich begreife nicht, wie nicht von je diese Sujets, bei dieser wundervollen Ausführung, als der erhabenste Gipfel der Kunst von allen erkannt worden sind, während viele, und selbst Goethe, sie als der Malerei widerstrebend auffaßten. Es ist gewiß die höchste Glorie der neueren Kunst, daß sie, was die Philosophie nur verneinend, als Weltentsagung auffassen kann, in so positiver, ergreifender Wahrheit und zugleich so schön geben konnte, daß ich alle lebensfreudigen Gestalten und alle Venuse armselig und dürftig finde, gegen diese heilige Todeswonne der Märtyrer, wie van Dyck, Crespi, Raffael usw. sie darstellen. Ich finde nichts Höheres, tiefer Befriedigendes und schöner Verklärendes." Wir haben in dieser Aeußerung aus Italien ein hochinteressantes Bekenntnis Richard Wagners zur bildenden Kunst. Bezeichnend ist der Eindruck des Mailänder Domes, den er „bis zur Großartigkeit langweilig" nennt, bezeichnend vor allem die bewundernde Scheu, die er Michelangelo entgegenbringt: er fühlt die Größe, aber er fühlt auch die Grenzen der eigenen Natur. Unter den Malern stehen ihm nahe Lionardo da Vinci und als Geistesverwandter Raffael, dessen „jeder Sinnlichkeit abgewandte geistige Schönheit der Gestalten uns in das göttliche Mysterium ahnungsvoll blicken ließ". Bei ihm offenbart sich das Geheimnis des künstlerischen Wunders, wie es sonst nur der Musik auszusprechen möglich ist.

Was für Goethe Palladio, das bedeutet für Wagner Palästrina. Er, der zwar nicht das Drama der christlichen Kirche, aber die christliche Musik erfand", ist für Wagner der Repräsentant jener großen Zeit der Wiedergeburt, in der „der innere Mensch mit wahrer Riesenkraft sich zu äußern strebte; in der der ganze Gärungsstoff der wunderbaren Mischung germanisch individuellen Heldentumes mit dem Geiste des römisch-katholizisierenden Christentumes sich von innen nach außen drängte, gleichsam um in der Aeußerung seines Wesens den unlösbaren inneren Skrupel loszuwerden". Aber noch mehr. In diesem Renaissancekünstler erblickt Wagner die höchste Leistung des italienischen Geistes überhaupt, denn „wollen wir das innerste (Traum-) Bild der Welt in seinem getreuesten Abbilde uns vorgeführt denken, so vermögen wir dies in ahnungsvollster Weise, wenn wir eines jener berühmten Kirchenstücke Palästrinas anhören". Doch mit ihm nimmt die Zeit der „ganz unvergleichlichen Meisterwerke der kirchlichen Musik" sein Ende, und als „sonderbar ausgeschlagenes Produkt einer akademischen Grille" entsteht die italienische Oper, „ein verunglückter Versuch, welcher den Verfall der italienischen Musik, sowie der italienischen bildenden Kunst nach sich zog".

Und doch hätte das italienische Volk durch Veranlagung und günstige Umstände auch weiterhin das Höchste leisten können. Schon die Sprache war nach Wagner ausgebildeter als im Deutschen, der Sprachakzent ungleich fügsamer, der Vers schon an sich melodiebildender. Das Verdienst gebührt den großen italienischen Dichtern, einem Ariost, einem Tasso, vor allem einem Dante, „jener größten dichterischen Kraft", der sich gleich den großen Meistern der italienischen und niederländischen Malerei aller Gegenstände der Welt und der Menschheit bemächtigte". Und diese köstliche Sprache wurde verschwendet, herabgewürdigt für „unbedeutende Operntexte".

Das Zweite, das die Natur dem Italiener als Geschenk in die Wiege legte, war der Gesang. Der Italiener ist Sänger, heißt es einmal in prägnantem Sinne bei Wagner. Die Gesangsschönheit ist ihm eingeboren und die genaue Beobachtung und Kundgebung der Sprache und Rede bei Gesang und Vortrag. Sinnliches Wohlgefallen ist der Charakter des italienischen Gesanges, aber gerade dieses führte zum Verfall und zur Zerrüttung, zum unnatürlichen Reiz des Kastratengesanges, zu leerem Virtuosentum, zu nichtiger Brillanz.

Die dritte Gabe, die der gebildete Italiener verächtlich von sich warf, war das heimische Volksschauspiel, wie es Wagner in der „großen naiven Virtuosität" der Goldonischen Stücke in Mailand und Venedig kennen lernte. In England hatte das Volksschauspiel zu den Schöpfungen eines Shakespeare geführt; in Italien führte die „große Demoralisierung des Kunstgeschmackes" zu dem Wagner aufs höchste verhaßten modernen Opernwesen, bei dem „die negativen Spekulationen" („Kreieren von Rollen und Partien für beliebte Sängerinnen", „das Virtuosentum eines Rubini", „die kunstwidrige Bevorzugung des Balletts") schließlich zur Hauptsache wurden.

Es ist nicht zu leugnen, daß in diesen Betrachtungen Richard Wagners über die Entwicklung der italienischen Kunst und Kultur viel Wahrheit steckt; auch ist eine geistreiche Beobachtung von ihm, daß es gerade die Freigebigkeit der Natur war, die dem Italiener zum Verhängnis wurde, denn „wenn dem Italiener von der Natur alles leicht gemacht ist, so erschlafft er deshalb wohl auch leicht in Selbstgefälligkeit". Die „schlaffe Charakterlosigkeit" erkennt Richard Wagner schon in jungen Jahren (1842) als das bezeichnende Merkmal des modernen Italien. Ob diesem Lande jemals wieder ein neuer Aufschwung zu alter Blüte beschieden ist, hängt nach Wagner davon ab, ob es den Weg zur eigenen Wesenheit wieder zurückfindet. Dieser Weg aber ist wie bei jedem Volk bezeichnet durch „die Wechselwirkung zwischen Genie und Volk".

Webers „Kampf und Sieg".

Von Dr. GEORG KAISER.

Carl Maria von Weber trug seine politische Meinung nicht auf der Zunge. Auch in seinen zahlreichen Briefen, aus denen uns der vornehme, menschlich bedeutende Künstler plastisch entgegentritt, finden wir alles andere eher als politische Räsonnements. Wir können Dutzende von aufeinanderfolgenden Schreiben an Freunde aus diesen Bekenntnissätzen herausgreifen, ohne auf eine bemerkenswerte Aeußerung zu der bedenklichen politischen Lage seines weiteren und engeren deutschen Vaterlandes zu stoßen. Der Politiker Weber, der glühende, mannhafte Patriot sprach und schrieb nicht: — er sang. Er sang für deutsche Freiheit und Einigkeit mit der Inbrunst seiner reinen, empfindungsvollen, schwärmerischen Seele, und lassen wir heute, wo wir wiederum gepanzerte Hüter des Vaterlandes sind, die große Zeit der deutschen Freiheitskriege an unserem inneren Ohr vorbeirauschen, so klingt der Webersche Sang von Lützows wilder Jagd und das Schwertlied mächtig mit hinein. Von den musikalischen Niederschlägen, die auch jene gewaltige Zeit reichlich mit sich führte, sind die Weberschen Kriegsgesänge, vor allem die Vertonungen von Theodor Körners Leyer und Schwert, heute noch frisch wie am ersten Tage, während ungezählte, damals ebenso tagfällige Tonwerke kleiner und selbst bedeutender Meister der Vergessenheit anheimfielen.

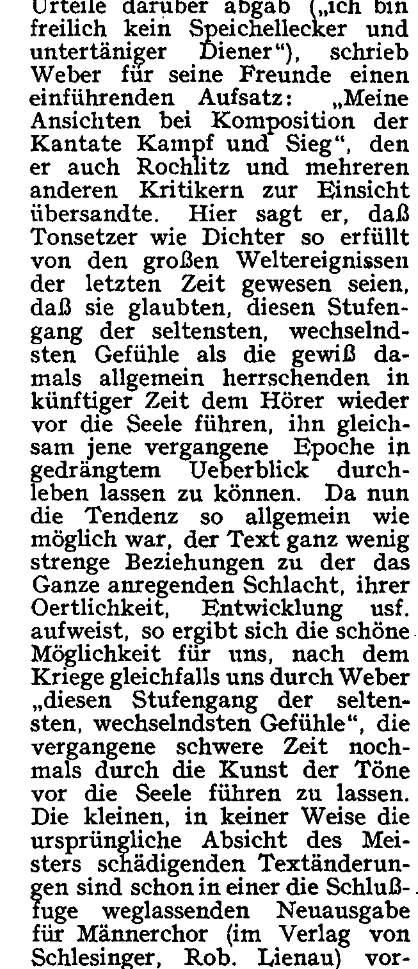
Es waren im Rausch patriotischer Gefühle hingeworfene Tonstücke, und ein göttlicher Genius umschwebte dabei den jungen Meister. So entstanden Schwertlied und Lützows wilde Jagd beide an einem Tage, am 13. September 1814, auf dem von den Geistern der alten Grafen Gleichen umschwärmten Schlosse Tonna, wo Weber als Gast und Freund des phantastischen Herzogs August Emil Leopold von Gotha und Altenburg weilte; auf der Durchreise durch Altenburg schuf er den machtvollen C dur-Männerchor „Das Volk steht auf, der Sturm bricht los!", wenige Wochen danach entströmten in Prag seiner glühenden Brust die Gesänge „Schlacht, du brichst an!", das Reiterlied „Frisch auf, frisch auf mit raschem Flug! Frei liegt vor dir die Welt!", das innige Des dur-Gebet vor der Schlacht, das von dumpfen Zweiunddreißigstel-Baßläufen unheimlich umkreiste „Gebet während der Schlacht" und noch eine Reihe weiterer leiden-

schaftdurchpulster Kriegslieder. Wenige Jahre zuvor hatte der junge Weber in der Schweiz Nägelis berühmte Singanstalt und die Wirkung starker Massengesänge kennen gelernt, bald darauf in Berlin, das ihm Zeit seines Lebens lieb und teuer blieb, da es ihm soviel Anregungen bot, machte er sich mit Zelters rasch aufblühender Liedertafel bekannt. Hier nun feierte der damals meist nur in achtbarer künstlerischer Form auftretende Männerchor seine bedeutsamsten Feste, und Weber beeilte sich, der ziemlich exklusiven Gesellschaft mit einer eigens für sie geschaffenen Komposition aufzuwarten; es war das für zwei vierstimmige Männerchöre mit Baßsolo und zwei Tenorsoli geschriebene Turnierbankett „Füllet die Humpen, mutige Knappen, Sieger sind wir!", das noch lange Zeit eine Art Paradestück der Liedertafel war und auch den Beifall Zelters fand, der im übrigen für Webers Kunst wenig Verständnis zeigte. Während jenes Berliner Aufenthaltes entstand auch ein kleiner, zwanzig Takte umfassender Chor für Männerstimmen im Unisono und Begleitung von zwei Trompeten, drei Hörnern, Fagott und Baßposaune, den man als den Ausgangspunkt für alle seine Kriegsgesänge ansehen kann, ein „Kriegs-Eid" auf Worte von Collin, den er der Brandenburgischen Brigade und ihrem Prediger Mann widmete. In der Kaserne am Oranienburger Tor wurde das Stück sogleich von den Soldaten geprobt; „es ging über Erwarten gut", heißt es in Webers Tagebuch, „und rührte den Prediger und den Hauptmann zu Tränen".

Das Hauptstück auf diesem Schaffensgebiete sollte nun eine große Kantate werden, zu der ihn der Sieg Blüchers und Wellingtons bei Belle-Alliance am 18. Juni 1815 begeisterte. Weber, damals Direktor der Deutschen Oper zu Prag, weilte auf einem der Arbeit wie der Erholung gewidmeten Urlaub, der zugleich auch den Schmerz zurückgewiesener Liebe übertäuben sollte, in München, als die Siegesnachricht eintraf, Flaggen und Blumen die Stadt schmückten, Feuerwerk abgebrannt wurde und ein starkes Jubelgefühl aller Herzen emporhob. Der Schauspieler Gottfried Wohlbrück, der spätere Schwiegervater Heinrich Marschners, erklärte sich sogleich bereit, für Weber einen Kantatentext zu fertigen, und so entstand Webers Op. 44: *Kampf und Sieg, Cantate zur Feier der Vernichtung des Feindes im Juni* 1815 *bei Belle-Alliance und Waterloo.* Der Meister behielt, wie es seine Art war, den musikalischen Entwurf zunächst mehrere Wochen lang im Kopfe, ehe er zur ausgearbeiteten Niederschrift schritt. Noch ehe er daran ging, die Instrumentation näher ins Auge zu fassen, sorgt er sich bereits um die Gelegenheit einer vorzüglichen Aufführung. Am 7. Oktober 1815 schreibt er an den Intendanten der Berliner Hofbühne, den ihm sehr gewogenen Grafen Karl v. Brühl: „Ich hoffe die Cantate in diesem Monat zu vollenden. Eine Lieblingsidee von mir ist es, sie zuerst in *Berlin* zu geben. Freilich wird es mir schwer, im Winter hier abzukommen. Es müßte aber allenfalls so eingerichtet werden, daß Sie, Herr Graf, es zufrieden wären, es zweimal im Saale des großen Opernhauses zu geben, wo die Hälfte der Einnahme mir als Honorar und Reise-Entschädigung zukäme. Ich würde es dann Ihnen übersenden, es würde ausgeschrieben und studiert unter Gürrlichs Leitung und ich käme dann nur zur letzten Probe und den zwei Aufführungen, welches in vierzehn Tagen abgetan sein könnte. Es ist dies eine flüchtige Idee, deren Realisierung von Ihrem Willen und Güte und Meinung abhängt." (Die Kenntnis dieses Briefes, der nicht in meiner Sammlung „Webers Briefe an Graf Karl v. Brühl" 1911 enthalten ist, verdanke ich dem Besitzer Hofjuwelier Koch in Frankfurt a. M.) Ehe Weber noch eine definitive Zusage von Brühl bekam, faßte er den Entschluß, das Werk in seinem eigenen Konzert am 22. Dezember 1815 in Prag herauszubringen, und nun arbeitete er teilweise Tag und Nacht an der Vollendung mit äußerster Hingebung, hoffte er doch, daß die Kantate seinen Ruf in der Welt begründe, von dem er stets zu gering dachte. Unterm 11. Dezember verzeichnet das Tagebuch: „Die Cantate vollendet bis auf die Posaunen bis 1 Uhr", unterm 19. Dezember: „Um 11 Uhr Probe von meiner Cantate, dann die Posaunen noch vollends gesetzt" — so daß also das Werk in diesen Tagen 101 Jahr alt ist.



Otto Freytag-Besser †.
Hofphot. Rud. Vollmar, Stuttgart. (Text siehe S. 390.)



Die Wohlbrücksche Dichtung ist nicht ohne Verständnis angelegt für das, was dem Komponisten taugen mag; aber sie ist poetisch nicht weiter wertvoll. In ihrem ersten Teil (Kampf) schildert sie die Zwietracht unter den Völkern, preist sie die Eintracht im Streite gegen den Unterdrücker, malt sie in kurzen Zügen ein dramatisch bewegtes Kampfbild. Im zweiten Teil, der Siegesfeier, treten die allegorischen Figuren Glaube, Liebe, Hoffnung etwas stärker hervor; Gott wird als der wahre Schlachtenlenker gepriesen und das Ganze mit dem Ambrosianischen Lobgesang beschlossen.

Weber machte daraus ein musikalisches Meisterstück, das als solches noch gar nicht genügend gewürdigt ist. Da bei der ersten Aufführung am 22. Dezember 1815 in Prag der hohe Adel unglaublich elende Urteile darüber abgab („ich bin freilich kein Speichellecker und untertäniger Diener"), schrieb Weber für seine Freunde einen einführenden Aufsatz: „Meine Ansichten bei Komposition der Kantate Kampf und Sieg", den er auch Rochlitz und mehreren anderen Kritikern zur Einsicht übersandte. Hier sagt er, daß Tonsetzer wie Dichter so erfüllt von den großen Weltereignissen der letzten Zeit gewesen seien, daß sie glaubten, diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle als die gewiß damals allgemein herrschenden in künftiger Zeit dem Hörer wieder vor die Seele führen, ihn gleichsam jene vergangene Epoche in gedrängtem Ueberblick durchleben lassen zu können. Da nun die Tendenz so allgemein wie möglich war, der Text ganz wenig strenge Beziehungen zu der das Ganze anregenden Schlacht, ihrer Oertlichkeit, Entwicklung usf. aufweist, so ergibt sich die schöne Möglichkeit für uns, nach dem Kriege gleichfalls uns durch Weber „diesen Stufengang der seltensten, wechselndsten Gefühle", die vergangene schwere Zeit nochmals durch die Kunst der Töne vor die Seele führen zu lassen. Die kleinen, in keiner Weise die ursprüngliche Absicht des Meisters schädigenden Textänderungen sind schon in einer die Schlußfuge weglassenden Neuausgabe für Männerchor (im Verlag von Schlesinger, Rob. Lienau) vorgenommen, die die Aufführung auch allen größeren und mittleren Männergesangvereinen ermöglicht, wenn freilich eine Darbietung nach dem Original die einzige dringlich erwünschte ist. Dieses verlangt drei Solostimmen, gemischten Chor und ein etwa dem „Freischütz" entsprechendes Orchester. Weber hat sich durch den Stoff nicht verführen lassen, überreiche Mittel, die leicht imponieren, anzuwenden; „um nicht durch einen mir der edlen Kunst unwürdig scheinenden Aufwand kleinlicher Hilfs- und Knallmittel ihrer alleinigen Kraft zu wenig zutrauen wollend zu scheinen, zumal da ich nicht das Kanonen- und Kartätschenfeuer, noch das Geheul der Sterbenden schildern wollte". Die Naturalistik, deren er sich bedient, erweist sich in der Tat durchaus als Dienerin der durch Gefühle sich aussprechenden Ideen. Nur in einem einzigen in die Mitte gestellten Stück ist das Orchester allein berufen, eine natürlich nicht ohne etliche Bläserfortissimi abgehende eindringliche Schlachtenschilderung zu geben; im übrigen ist Licht und Schatten mit abgeklärtem ästhetischem Empfinden schön verteilt.

Allerdings — dramatisch gespannt ist diese Kantate, der absichtlich alle sinnig ausgeschmückten, geruhsam-lyrischen Arien fehlen, von Anfang bis Ende. Lediglich gegen den Schluß hin wird ein Auspusten und Aufatmen gestattet. Sehr eigentümlich ist die Verwendung von allerhand deutschen, österreichischen und französischen Feldmärschen in der instrumentalen Untermalung der Chorpartien; man hört und sieht da die Völker förmlich gegeneinanderstürmen. Auch ist bei der Vorführung der Schlacht mit ihren Signalen,

preußischen Schützenhörnern, die Grad' aus!, Kolonne formieren! usw. blasen, durch dynamische Mittel fast so eine Art Schlachtenbildperspektive erreicht. Bei einem der Höhepunkte des ersten Teiles tritt plötzlich das Zitat der ersten vier Takte von Lützows wilder Jagd auf und macht eine wohlberechnete Wirkung. Die Chöre sind außerordentlich packend, besonders der großenteils im Unisono (Einigkeit macht stark) gehende, modulationsreiche „Den Kampf erneut! Gegen den Feind!", dessen ungemein gesteigerter Schluß „setzt an den zersprengten flüchtigen Troß den letzten Hauch von Mann und Roß" in ein strahlendes E dur-Hurra! übergeht, das nun rein instrumental den ersten Teil mit dem glänzend ausgestatteten „Heil Dir im Siegerkranz" abschließt. Weber bringt diese Melodie in genau derselben Fassung, wie er sie später in seiner Jubelouvertüre benutzt; richtiger gesagt: er entnimmt diese pompöse Fassung in der Jubelouvertüre seiner früheren Kantate. Einen gewissen Stolz setzte er in den Schlußchor, der sich bis zur Achtstimmigkeit steigert, und die Fuge, die ihn sogar noch zum Studium von Marpurgs altem Fugensystem verleitet, das er aber nicht praktisch findet.

Herr Gott! dich loben wir!
Herr Gott! wir danken dir!
Du hast des Unrechts Macht gefällt,
Daß wir dir auf geweihten Altären
Ewig die himmlischen Gluten ernähren.
Gib und erhalte den Frieden der Welt!

So schließt das Werk, in strahlendem D dur, und in einem Ausklang, der uns Deutsche, die wir den Frieden ehrlich zu wahren bemüht waren, auch nach diesem Kriege durchaus befriedigen muß.

Die Berliner Aufführung kam dank Brühls Bemühung glanzvoll zustande. Am 5. Juni (1816), der zehn Jahre später in englischen Landen sein Todestag werden sollte, reiste Weber von Prag nach Berlin, und am Jahrestage der Schlacht bei Belle-Alliance, der fünf Jahre später zum Siegestage seines „Freischütz" wurde, am 18. Juni 1816 führte er im großen Berliner Opernhause, vom König Friedrich Wilhelm III. mit der großen goldenen Medaille ausgezeichnet, die Kantate in einem Konzert „zum Besten des Vaterländischen Vereins zur Verpflegung hilfloser Krieger aus den Jahren 1813, 1814 und 1815" auf.

Schon bei der Generalprobe am Tage vorher drängten sich um ihn die begeisterten jüngeren Musiker jubelnd. Bernh. Anselm Weber, der langjährige Kapellmeister, war dem jüngeren Namensvetter nicht gewogen, mußte aber wohl oder übel Achtung vor diesem tüchtigen Könner bezeigen. Der gesamte Hof war in Gala zugegen. Vor der Kantate ließ Weber das Gedicht rezitieren. Schon nach dem ersten Teil des Werkes wollte, wie er der Braut schreibt, der Jubel kein Ende nehmen. „Der König schickte sogleich den Grafen Brühl zu mir, um mir zu sagen, daß er außerordentlich ergriffen sei und das Werk nochmals zu hören wünsche." Nach Abzug aller Unkosten konnte Weber 900 Taler zu fünf Sechsteln dem Vaterländischen Verein und einem Sechstel satzungsgemäß dem Witwen- und Waisenfonds der Kgl. Kapelle abliefern. Oeffentlich quittiert er dann am 4. Juli mit einer „Berechnung und Danksagung". Am 23. Juni wiederholt er die Aufführung zu seinem eigenen Vorteil im Saal des Schauspielhauses. Auch da war er wieder Gegenstand vieler Huldigungen. Die Kritik, die das Werk u. a. „genial, reich an Phantasie, groß und kühn ausgeführt" nennt, ließ Weber volle Gerechtigkeit widerfahren. Und Graf Brühl, der in einem amtlichen Schriftstück an den Staatskanzler Fürsten Hardenberg von Weber sagt, daß „seines Gleichen in Deutschland nicht wieder zu finden" sei, machte energische Anstrengungen, den Tondichter als Kapellmeister für die Berliner Oper zu gewinnen. Vergebens; wie die Verhältnisse damals lagen, wollte man einen solchen feurigen Patrioten in dieser Stellung nicht haben; und Weber schuf so in Dresden eine deutsche Opernanstalt, während sich der König bald darauf den Napoleonschwärmer Gasparo Spontini aus Paris zum allmächtigen Generalmusikdirektor nach Berlin holte.



Fanny Hensel-Mendelssohn.

Von BERTA WITT (Altona).



Wenn Fanny Hensels Name heute noch nicht der Vergessenheit anheimgefallen ist, so liegt das wohl nicht so sehr daran, daß sie das Glück hatte, die Schwester Felix Mendelssohns zu sein, als vielmehr, daß sie für uns in einem gewissen Zusammenhange mit Gounod und seiner Musik steht. Dennoch geschieht ihr Unrecht, wenn sie nur deswegen heute noch beachtet wird. An und für sich hatte sie den Zug der genialen Persönlichkeit — aber die Absicht, ihn auszubeuten und sich in die Abenteurerei eines Künstlerlebens zu stürzen fehlte ihr. Anders wie ihr berühmter Bruder hielt sie es mit der Musik mehr freundschaftlich, persönlich, und mied die Oeffentlichkeit, ganz so, wie der Verlauf ihres äußeren Lebens zugeschnitten war: sie war weit mehr zur Hausfrau erzogen, als zur Künstlerin, und wollte hernach auch nichts weiter sein, als die glückliche Gattin Hensels.

Immerhin war ihre Begabung derart, daß auch sie neben Felix dazu beitrug, den Ruf ihres berühmten Großvaters, des Philosophen Moses Mendelssohn, musikalisch umzuwerten, und wirkt auch der Wert ihrer künstlerischen Persönlichkeit nicht mehr unmittelbar bis in unsere Zeit hinein, denkt auch kein Mensch mehr daran, sich mit ihren Kompositionen zu befassen, so zeitigten doch ihre berühmten Musiksonntage auf lange Zeit hinaus viel Gutes als der wichtige Faktor, den sie im Musikleben des vergangenen Berlin darstellten, und so ist denn nicht zuletzt auch ihr Einfluß auf Gounod von einem Wert, über den man sich heute vollkommen klar ist. Nun, Gounods Faust, dem dieser Einfluß mit in erster Linie zugute kam, ist in unserer heutigen kampfbewegten Zeit zwar auch ein Streitobjekt geworden, das mancher gar nicht ungern verschmerzen würde, wenn es von den deutschen Bühnen verschwände, — aber davon abgesehen bleibt doch Fannys Bedeutung in diesem Fall ungeschmälert, und es dürfte auch ohne Gounod kein verlorenes Thema sein, ihr Leben flüchtig einmal im Bilde festzuhalten.

„Sie war klein von Gestalt, und hatte — wohl ein Erbteil von Moses Mendelssohn — eine schiefe Schulter, was aber wenig zu sehen war. Das Schönste an ihr waren die großen, dunklen, sehr ausdrucksvollen Augen." So schildert sie S. Hensel, Fannys einziger Sohn, und entwirft in kurzen Worten ein schönes, getreues Bild von ihrer sympathischen Persönlichkeit. „Das Gesicht war sehr lebendig, alle Stimmungen spiegelten sich auf demselben treu wider. Verstellung war ihr unmöglich. Ich habe nie jemand gesehen, der sich so intensiv über alles Schöne freuen konnte . . . Ebenso intensiv war allerdings ihr Aerger über alles Häßliche, ihr Zorn über alles Schlechte. Gegen langweilige, fade, eitle und hohle Menschen war sie sehr intolerant . . . gegen den Adel, und alle Prätensionen der Geburt und des Geldbeutels verhielt sie sich sehr zurückhaltend. Materielle Genüsse waren ihr ziemlich gleichgültig; gut Essen und Trinken, Bequemlichkeit, Toilette, Luxus aller Art waren nicht zu ihrem Leben notwendig; wohl aber der Umgang mit gebildeten und klugen Menschen, und Kunstgenüsse . . . Und sie war die treueste und unerschütterlichste Freundin aller derer, die sie für wert erachtet hatte, dem näheren Umgang anzugehören, und solchen gegenüber war sie zu jedem Opfer fähig."

Einer ihrer Hauptvorzüge war ihr unvergleichliches Klavierspiel. „Sie spielt wohl alle die kleinen Kerls in den Sack," schreibt Felix Mendelssohn von ihr, und sie selbst bemerkt einmal, die Leute machten es ihr insofern schwer, „daß sie nie eine Sache vergessen, die ich ihnen, auch vor Monaten, nur einmal gespielt," — so bedeutend war der Eindruck, den ihr Spiel machte. Sonderbar hört es sich an, daß Fannys Mutter wenige Zeit nach der Geburt der Tochter (15. November 1805 zu Hamburg) äußerte, „das Kind habe Bachsche Fugenfinger"; jedenfalls wurde das Musiktalent des Mädchens früh offenbar, und während sie mit dem um vier Jahre jüngeren Felix Zelters Unterricht genoß, vermochte sie schon 1818 die für ein 13jähriges Kind etwas fabelhafte Gedächtnisaufgabe glänzend zu lösen, 24 Bachsche Präludien auswendig vorzuspielen. Ueber den Wert eines solchen Experimentes läßt sich zwar streiten, jedenfalls aber spricht die Durchführung genügend für die Begabung des Mädchens. Nur Fanny selbst war mit ihrem pianistischen Können nicht immer ganz zufrieden; bei der Siebzehnjährigen, die in einem gastfreien Haus in Frankfurt, wo man auf dem Wege zur Schweiz Rast machte, vor einem Zimmer voll wildfremder Menschen, zitternd an jeder Fiber, komplett umwarf, — „daß ich vor Aerger mich und die andern hätte prügeln mögen. Mich vor zwanzig Klavierspielern so zu blamieren!" — bewirkte das immerhin nur eine vorübergehende Indisposition; später aber ist es die vollendete Technik der neueren Spieler, deren Virtuosenkünste sie ungemein bestochen zu haben scheinen, wie sie 1837 an Klingemann schreibt, daß „ich mir gegen all die modernen Sprüh-

teufel und Tausendsassas in meinem Spiel unbeschreiblich veraltet vorkomme und mich immer mehr in meinen Käse und mein Nichts zurückziehe." Felix aber, der durchaus fand, sie würde die andern „todtspielen", beleuchtet treffend diese Gegensätze und nimmt sehr energisch Stellung dagegen, „daß Fanny sagt, die neue Klavierschule wachse ihr über den Kopf. Das ist ja gar nicht an dem," schreibt er. „Die können ein paar Variationen und Kunstgriffe gut machen: aber all die Fertigkeit und Koquetterie mit Fertigkeit verblenden selbst das Publikum nicht mehr leicht. Es muß Geist sein, wenn es sie alle fortziehen soll. Alles das macht eben nicht mehr wie Kalkbrenner zu seiner Zeit und geht noch während ihres Lebens vorüber, wenn nicht etwas Besseres als Finger dabei ist. Das hat aber Fanny, und darum braucht sie sich vor keinem von all denen zu fürchten."

Damit stellt er sie ohne Bedenken neben die größten Klaviervirtuosen jener Zeit, fast in eine Reihe mit Klara Schumann, und sein Urteil findet oft genug Bestätigung, nicht in der Heimat allein. Ueberall erregte ihr Spiel helles Entzücken, daß oft genug „die Leute dermaßen außer sich waren, daß sie mir die Hände küßten und drückten und sich gar nicht fassen konnten, namentlich Gounod . . .", wie Fannys Tagebuch unterm 2. Mai 1839 aus Rom einmal berichtet. Wenn sie aber auch alles technische und seelische Rüstzeug zu einer guten Künstlerlaufbahn zweifellos besaß, so hat sie sich doch nie öffentlich hören lassen, außer in einem Wohltätigkeitskonzert in Berlin im Winter 1837/38, — „zum Besten der Armen mit verdoppeltem Eintrittsgeld, wobei die Chöre fast von lauter Gräfinnen, Gesandtinnen und Offizieren gesungen wurden," wie ihr Brief an Freund Klingemann berichtet. „Da war ich vornehme Frau denn auch dringend gebeten worden, zu spielen, und habe zum ersten Mal in meinem Leben öffentlich gespielt, und zwar Felixens Konzert aus g moll. Ich habe mich gar nicht geängstigt, meine Bekannten waren so gütig, es für mich zu tun, und das ganze Konzert, so elend das Repertoire auch war, hat so viel Neugier und Interesse erregt, daß die Einnahme 2500 Thaler betrug."

Erst als Komponistin führte sie sich in die Oeffentlichkeit ein, und auch als solche ist sie damals hochgeschätzt worden. Schon als Kind begann sie zu komponieren, und ihre ersten Liedergüsse, von Felix mit auf die Reise nach Weimar genommen, hatten sogar das Glück, dem alten Herrn Goethe von seiner Frau, „die eine hübsche Stimme hat," vorgesungen zu werden. „Der Frau von Goethe gefallen sie besonders," schrieb Felix nach Hause. Goethe aber schrieb eigenhändig ein paar Verse für das „liebe Kind" auf, die er ihr überbringen ließ. Zu ihrem Hochzeitstag komponierte sie sich selbst ein Orgelstück für die kirchliche Feier, und später schreibt Mendelssohn ihr einmal: „— ich sage Dir, Fanny, daß ich an gewisse Stücke von Dir nur zu denken brauche, um recht weich und aufrichtig zu werden. Du weißt wahrhaftig, was sich der liebe Gott bei der Musik gedacht hat, als er sie erfand."

Heutigentags sind Fannys Kompositionen in Vergessenheit geraten; sie waren für ihre Zeit geschrieben; daß sie aber damals viele Freunde hatten, unter denen wohl namentlich Mendelssohn sich mit großer Liebe in die Talentproben seiner geliebten Schwester vertiefte, dafür sprechen am besten seine Zeilen, die er ihr nach der Aufführung eines solchen Liedes in Leipzig sandte: „Ich will dir über dies Lied gestern schreiben, wie schön es war. Meine Meinung weißt du zwar schon, doch war ich neugierig, ob mir mein alter Liebling, den ich immer nur im grauen Kupferstichzimmer oder im Gartensaal von Beckchen[1] gesungen und von dir gespielt kannte, nun auch in dem sehr gefüllten Saal, bei hellem Lampenlicht, nach vieler lärmender Orchestermusik, die alte Wirkung tun würde. So war es mir ganz kurios, als ich ganz stille und allein deinen netten Wellenschlag anfing, und die Leute mäuschenstill horchten; aber niemals hat mir das Lied besser gefallen als gestern abend, und die Leute begriffen es auch und murmelten jederzeit, wenn das Thema am Ende wieder anfängt mit dem langen e, und klatschten sehr lebendig am Schluß."

Aber so lieb Mendelssohn die Lieder waren und so groß ihr Erfolg — mußte er ihr doch über ein in einem Schlesinger-Album erschienenes Opus schreiben, daß es „Furore macht, — daß alle sagen, es sei das Beste im Album, was ein schlechtes Kompliment ist, denn wo ist sonst was Gutes?" — so lag es doch hauptsächlich an ihm, daß zunächst eine Herausgabe der Kompositionen Fannys nicht zustande kam. „— zu einer Autorschaft hat Fanny, wie ich sie kenne, weder Lust noch Beruf," äußert er sich, „— dazu ist sie zu sehr eine Frau, wie es recht ist, sorgt für ihr Haus und denkt weder ans Publikum noch an die musikalische Welt, noch sogar an die Musik, außer wenn jener erste Beruf erfüllt ist. Darin würde sie das Druckenlassen nur stören . . ." — und gibt damit in knappen Worten ein recht treffendes Bild von Fanny. Sie selbst schob dann auch den Gedanken, der hauptsächlich von ihrer Mutter und Hensel ausgegangen war, beiseite, wohl aber auch aus dem Grunde, weil sie manchmal die Erfahrung hatte machen müssen, daß man in weiteren Kreisen ihren Arbeiten nur wenig Interesse entgegenbrachte; wie sie an Freund Klingemann im Juli 1836 schreibt: „Daß sich hier jemand etwas abschriebe oder nur eine Sache zu hören verlangt, das kommt kaum einmal im Jahre vor; und seit Rebeka nicht mehr singen mag, liegen meine Lieder durchaus ungehört und ungekannt da . . ."; und zu Mendelssohn äußert sie: „— wie einem zu Mut ist, der ein Lied machen will, weiß ich gar nicht mehr. Ob das wohl noch wiederkommt? Was ist übrigens daran gelegen? Kräht ja doch kein Hahn danach und tanzt niemand nach meiner Pfeife." Erst die italienische Reise im Jahre 1839, und der Umgang, den man in Rom pflegte, wo man sehr bald geneigt war, nach ihrer Pfeife zu tanzen, regten sie wieder außerordentlich an, und bald heißt es im Tagebuch: „Ein besseres Publikum kann man wirklich nicht haben. Ich schreibe jetzt auch viel; nichts spornt mich so an als Anerkennung! . . . Gounod ist auf eine Weise leidenschaftlich über Musik entzückt, wie ich es nicht leicht gesehen. Mein kleines venetianisches Stück gefällt ihm außerordentlich, ferner das aus a moll, was ich hier gemacht habe."

Später hat dann Fanny doch noch den Entschluß durchgeführt, ihre Sachen herauszugeben; sie war nachgerade bekannt genug geworden, und der Weltruf ihres Bruders trug nicht wenig dazu bei, daß sie, als sie auf die Angebote zweier konkurrierender Berliner Verleger einging, schöne Erfolge erzielte. Das war im Frühjahr 1846; aber erlebte sie auch nichts als Freude an ihrer Autorschaft, so war ihr doch nur eine kurze Zeit vergönnt, dieselbe auszukosten. Was Fanny bisher geschrieben hatte, waren Lieder und Klavierstücke; ermutigt durch den Erfolg dieser Sachen, machte sie sich jetzt an eine größere Arbeit, ein Trio für Violine, Violoncello und Klavier. Dieses, das auf den Sonntagsmusiken aufgeführt wurde und allgemeinen Beifall fand, war wohl ihre letzte Arbeit. Fannys Werke, zwar noch im Handel, sind aber, wie gesagt, in Vergessenheit geraten; nur einige Lieder, die, wie bei den ersten Mendelssohnschen Liederheften, auch in die Gesamtausgabe seiner Lieder aufgenommen wurden, haben noch heute ihre Freunde. Bei aller Schlichtheit und Anspruchslosigkeit des Satzes ist die Stimmung überall wundervoll getroffen; namentlich „Heimweh" ist tief und warm empfunden; die selbständige Begleitung bei aller Einfachheit ist überall recht wirksam.

Fannys damaliger Ruf wurzelte vielleicht hauptsächlich in ihren Sonntagsmusiken, die das damals noch etwas rückständige Berliner Musikleben vortrefflich ergänzten. Von ihnen schreibt Rebeka, daß sie „außerordentlich schön" gewesen seien und daß nach ihnen „jeder sich scheute, in Fannys Gegenwart zu spielen oder zu singen". Denn Fanny, die diese Aufführungen am Flügel leitete, bot ihren Zuhörern nur ausgesucht Gutes, und namhafte Künstler waren oft genug Gast des in hohem musikalischen Ruf stehenden Künstlerhauses Hensel, so Clara Schumann, Gounod, Liszt und viele andere.

Nun noch ein Wort über Fanny und Gounod. Sie selbst war sich ihres Eindruckes auf ihn wohl bewußt, denn ihr Tagebuch meldet: daß er keine Worte finden könne, ihr auszudrücken, welchen Einfluß sie auf ihn habe. „Dem fällt die Bekanntschaft mit deutscher Musik wie eine Bombe ins Haus, möglich, daß sie großen Schaden anrichtet." Und das trat ihrer Meinung nach dann auch ein, denn sie schreibt bald, daß Gounod durch die deutsche Musik „verwirrt und halb toll gemacht wird. Ein Scherzo, das er mir vorspielte, war gar zu schlecht, und mir deucht, da spukt schon deutsche Musik drin." So Fanny. Wir denken anders über den Einfluß deutscher Musik auf Gounod; natürlich bedurfte es Jahre, bis sich dies Neue in Gounod klärte und seiner Musik die eigentliche Note gab, die wir an ihm und namentlich seinem Faust schätzen.

Fanny Hensel ist jung gestorben; in der Blüte der Jahre, ohne eigentlich krank zu sein, ereilte sie der Tod. Am 17. Mai 1847, gewissermaßen an den Flügel trat er zu ihr, denn sie hatte noch eben mit ihrem Chor für die Sonntagsmusik eine Probe gehabt. Aber sie hat das Leben nur von der guten Seite kennen gelernt und ihr glückliches reiches Dasein ist durch nichts gestört worden — als eben durch den frühen Tod. Wie Felix Mendelssohn, der ihr kaum ein halbes Jahr später im Tode folgte, fand auch sie auf dem Dreifaltigkeits-Kirchhof zu Berlin ihre letzte Ruhestätte.



Baden-Baden. Wenig Hervorragendes brachten unsere sechs Solistenkonzerte von April bis August. Kammersänger *Hensel*, der die Reihe eröffnete, interpretierte die erste Gruppe eines Strauß-Wagner-Abends, drei Straußsche Lieder mit der an

[1] Rebeka Dirichlet, die dritte der Geschwister.

ihm so hoch geschätzten Sangeskunst und -Freudigkeit sehr zu Danke; was aber in diese Lieder schon seine leisen Schatten warf, machte sich in der zweiten Hälfte des Abends, den Wagnerschen Gesängen, in störender Weise bemerkbar: ein schwerer Atemdruck jeweils auf die letzten Silben, der beispielsweise dem jubelnden Schwung des Preisliedes lähmende Fesseln anlegte. Das Orchester brillierte mit des routinierten Symphonikers genialem „Don Juan" und machte sich wieder einmal eines Vergehens an Richard Wagner schuldig, indem es dem traulichen Siegfried-Idyll, das in seiner fein gesponnenen Struktur von selbst auf die intime Vortragsart der, wie man früher so schön sagte, „stillen Musik" verweist, viel Schmetterlingsduft von den Flügeln streifte. Dem Klavierkonzerte im Mai, zu Wohltätigkeitszwecken von dem jungen Hofpianisten *Alfred Höhn* aus Frankfurt a. M. veranstaltet, konnte ich leider nicht beiwohnen, doch scheint es der besten eines gewesen zu sein. Der Künstler soll mit der ernsten, durchdachten Wiedergabe seines wohlaufgebauten Programms von Bach und Scarlatti über Beethoven und Chopin zu Liszt andächtige Stimmung im Publikum ausgelöst haben, während das unausgeglichene, in der Technik noch nicht ganz eine Spiel der jungen Pianistin *Mathilde Roth* aus Karlsruhe, die sich im Juni mit ähnlichem Vorwurf, nur lehrhafteren Charakters bei uns einführte, noch eine Strecke Weges bis zu künstlerischer Vollendung zurückzulegen hat. Mit tadelloser Gedächtnisstärke geleitete sie uns in ihrem „historischen Abend" von Scarlatti durch die Reihen der „Galanten" auf die einsame Höhe eines Beethoven, um mit Schuberts gewaltigstem Klavierwerk, der Wanderer-Fantasie, mit hübschem Erfolge abzuschließen. Liebe und Sorgfalt ließ *Albert Wittum*, Tenor aus Köln, in einem Richard-Wagner-Abend im Juli den Gesängen des Bayreuther Meisters angedeihen. Wiederum zu einem Richard-Strauß-Abend im August fanden sich drei Wiesbadener Künstler zu recht schönem Gelingen zusammen. *Nicola Geiße-Winkels* prächtiges Stimmaterial, das sich durch seltene Fülle und Tragfähigkeit auszeichnet, büßte bei seiner gewaltsam zurückgedämmten Machtentfaltung in dem zu kleinen Saale leider sehr an Wirkung ein. Seine Einzelleistungen imponieren durch künstlerische Abgeschlossenheit und Großzügigkeit. Der Sänger hatte einen guten Begleiter in *Leopold Stolze*, der sich auch um den musikalischen Teil des Tennyson-Straußschen Melodrams Enoch Arden, dessen sprachlichen Part übrigens *Walter Zollin* in jeder Hinsicht ganz denkwürdig meisterte, verdient gemacht hat. Das letzte Konzert, wieder ein Wagner-Abend (mit anschließend einer Reihe von Löwe-Balladen!), von *Emil Sandow* aus Neustrelitz war vom Standpunkte der Kunst aus eine Unmöglichkeit. Wie verantwortet ein Sänger solchen Grades seine Versündigung an den heiligsten Gütern unseres musikalischen Besitzes (ich nenne nur das Gebet des Amfortas und Wotans Abschied und Feuerzauber) und das in der Oeffentlichkeit! *S. V.*

*

Homburg v. d. H. Im Kurhaus des Bades Homburg v. d. H. haben vor kurzem zwei Kammerkonzerte für zeitgenössische Tonkunst allerlei Erfreuliches geboten. Den ersten Abend bestritt *Hans Pfitzner*, dessen Liedern *Mientje Lauprecht van Lammen* eine bewundernswerte Interpretin war. Die Künstlerin hat sich so in Pfitzners Gedanken- und Ausdruckswelt eingelebt, daß ihr die Wiedergabe der zum Teil kürzlich in München gehörten Lieder restlos gelang. Der zweite Abend brachte zuerst Lieder des Frankfurters Dr. Rottenberg, die mit ihrer Weltschmerzlyrik allzu gleichförmig und gleichfarbig wirkten. *Hermann Zilcher* setzte seine Kunst am Flügel für sie ein und war dem Frankfurter Baritonisten *Karl Rehfuß*, der für Paul Bender eingesprungen war, ein vortrefflicher Genosse. Sechs Stücke für Klavier zeigten Zilcher als Meister von Klangstudien. *Bodo Wolf*, der sich mit einigen Liedern anschloß, ist noch ein Suchender, aber er scheint nicht ohne Anlage und hat Empfindung. Das Publikum nahm seine von Frau van Lammen vortrefflich gesungenen Lieder mit großer Wärme auf. *Friedrich Kloses* Streichquartett in Es dur beschloß den Abend. Das schwierige Werk wurde von dem Leipziger Gewandhausquartett klangschön und technisch einwandfrei wiedergegeben.

*

Köln. Im Kölner Musikleben herrscht jetzt die wohlverdiente Sommerpause. Durch die sich häufende Anzahl vornehmlich der Wohltätigkeitskonzerte war doch die Aufnahmefähigkeit des Publikums erheblich überspannt worden. Im Spielplan des Opernhauses galt als letzte künstlerische Tat die Einstudierung der beiden Korngoldschen Opern *Violanta* und *Der Ring des Polykrates;* beide Werke sind ja schon häufig genug in den Fach- und Tageszeitungen beurteilt worden. Daher nur so viel, daß die instrumentale Farbenglut der ganz aufs Moderne gerichteten Korngoldschen Tonsprache auch hier bei uns einen starken Reiz auf die Zuhörerschaft ausübte. Die Werke waren von *Brecher* sorgsam einstudiert worden und erfuhren durch die Damen *Wolf* und *Bartram* sowie die Herren *Krauß* und *Dramsch* in den Hauptrollen eine möglichst liebevolle Ausdeutung; *Remond*, dem die Umwelt der Renaissance besonders gut liegt, hatte für einen malerischen Hintergrund der Bühnengeschehnisse in Violanta gesorgt und wußte auch die behagliche Kleinwelt des Bürgers zur Biedermeierzeit im Ring des Polykrates überzeugend zu gestalten. Ein Versuch, Mehuls Oper *„Joseph und seine Brüder"* wieder in den Spielplan aufzunehmen, scheiterte an der Teilnahmslosigkeit des Publikums. Der *Rosenkavalier*, den die *Nationale Frauengemeinschaft zu Köln* zugunsten einer Wohltätigkeitsangelegenheit mit berühmten Gästen herausgebracht hatte, gab Anlaß zu einer unerquicklichen Preßfehde, da die ultramontanen Blätter das Werk wegen der Obszönität der Handlung, die einen Sexualfall aus früheren Zeiten allzu breit trete, gern wieder vom Spielplan gestrichen hätten; Lehars leichtflüssige Operette *„Der Graf von Luxemburg"* wurde ebenfalls von der Presse, und zwar allgemein, als zu lasziv und für den Ernst der Zeit ungeeignet beanstandet. Mozarts *Don Juan* erfuhr mit dem Baritonisten *Karl Renner*, der im Lauf der Zeit den Frauenverführer aus guten Anlagen zu einer vollgültigen Prachtfigur entwickelt hat, eine eindrucksvolle Neueinstudierung, und kurz vor Toresschluß kam auch unser guter alter Lortzing in seinem Zar und Zimmermann, musikalisch und szenisch wirksamst aufgefrischt, zu Wort, Lortzing, dieser vom Leben wahrlich nicht verwöhnte Melodienmeister, er, dem das deutsche Volk noch eine große Dankesschuld abtragen muß und der daher weit öfter als bisher geboten werden sollte, schon als Heilmittel gegen die überwuchernde Operettenschundliteratur. — Der Kapellmeister Brecher geht nach Frankfurt; für ihn kommt *Klemperer*, der bisher in Straßburg tätig gewesen ist und auf den man große Hoffnungen setzt. Jedenfalls war sein Fidelio, den er auf Anstellung leitete, in bezug auf geniale Ausarbeitung bewundernswert. Von Festvorstellungen erregten namentlich die *Meistersinger* und die *Walküre*, die vom hiesigen *Bayern-Verein* bezw. der *Nationalen Frauengemeinschaft* zustande gebracht worden waren, große Anteilnahme. In der Meistersinger-Aufführung wurde vor allem unser unvergessener *Otto Lohse*, der ja jetzt in Leipzig wirkt, durch überaus herzlichen Beifall ausgezeichnet, und die Walküre hatte für den unpäßlichen Herrn Brecher unser anderer erster Kapellmeister, *Walter Gärtner*, mit schlagfertiger Hand übernommen und sicherte dem Werk eine zündende Wiedergabe. Von den Gästen verdienten alles Lob die Herren *Plaschke* als Sachs, *Knote* als Walter Stolzing und *Feinhals* als Wotan (obwohl man sich auf den leider plötzlich erkrankten Herrn *Michael Bohnen* grade in dieser Rolle schon besonders gefreut hatte), und auch Frau *Wildbrunn* war eine fesselnde und sehr künstlerisch singende Brünnhilde, während dagegen Herr *Kirchhoff* als Siegmund und Frau *Plaschke-Von der Osten* als Sieglinde eigentlich recht enttäuschten. — Im Konzertleben nehmen nach wie vor die *Gürzenichkonzerte* unter *Abendroth* eine führende Stellung ein. Namentlich Bachs Matthäuspassion mit dem Münchener *Erb* als Evangelisten und *Raatz-Brockmann* (Berlin) als Christus erregte unter Abendroths echt klassischen Geist atmender Leitung tiefgehende Wirkung. Geteilte Aufnahme bei den Zünftigen und beim Publikum erweckte *Hauseggers Natursymphonie* für großes Orchester, Orgel und achtstimmigen Chor, wenn auch keiner leugnen konnte, daß das Werk mit gewaltigen Mitteln und in ihrer Anwendung sehr intuitiv gearbeitet sei. Vielen Anklang fanden die von Musikdirektor *Lorent* veranstalteten Wohltätigkeitskonzerte, der in der Wahl der Solisten stets eine außerordentlich glückliche Hand zeigt, und das einmalige von der *Deutschen Wohlfahrtsvereinigung* zum Besten der Witwen und Waisen gefallener Krieger gegebene große Konzert im Gürzenich, in dem Abendroth mit unserem vortrefflichen städtischen Orchester wiederum Triumphe feierte und die beiden Solisten, die Sopranistin *Eva Bruhn* aus Essen und der Baritonist *Hans Kronenberg* aus Düsseldorf, aufs glücklichste abschnitten. Den Beschluß des Konzertlebens machten wiederum die vier sommerlichen Beethoven-Abende unter Abendroth im Opernhaus, diese — um ein feindliches, aber passendes Wort zu gebrauchen — standard-works, bei denen Abendroths nachschaffende Kunst sich in strahlendstem Licht zeigte. Auch mit der Wahl der Solisten konnte man vollauf zufrieden sein; Frau *Anna Hirzel-Langenhan* aus München spielte das C dur-Klavierkonzert mit vornehmer Abtönung, Fräulein *Hedwig Meyer* aus Köln erwies sich von neuem im Es dur-Klavierkonzert als berufene Beethoven-Spielerin, Herr *Karl Erb* entzückte nicht nur durch seine weiche, schmiegsame und völlig schlackenfreie Stimme, sondern auch durch die seelische Vertiefung, die er an den Liederzyklus „An die ferne Geliebte" (in der Weingartnerschen Orchestereinrichtung) wendete, und Professor *Felix Berber-Credner*, ein bei uns stets gern gesehener Gast, der zurzeit im Felde steht, meisterte das D dur-Violinkonzert. *F. F.*

*

Leipzig. Der Leipziger Mozart-Zyklus schließt sich immer mehr zusammen. Der Neueinrichtung des „Titus", der sich ebenso auf dem Spielplan hält wie Glucks „Orfeo", folgte die von Mozarts Schmerzenskind *„Così fan tutte"*. Sie be-

deutete einen weiteren glücklich gelungenen Versuch, die vielen störenden Verwandlungen dieses in der Leichtigkeit und Anmut entzückenden Kleinods der Opera buffa in Ermangelung der Lautenschlägerschen Drehbühne im Münchener Residenztheater durch Wahl eines einzigen Schauplatzes und eines einzigen Tages zu beheben. Mit Ausnahme der ersten, als eine Art Prolog nicht eben stilgemäß im Sinne der alten Opera buffa vor einem schlichten dunkelbraunen Vorhang gespielten Szene spielt sich die Handlung vor einem hübschen, in die Mitte der Bühne zwischen Taxuswände gestellten Gartenpavillon im italienischen Rokoko auf einer Terrasse am Golf von Neapel ab. Die Rettung der „Weibertreue" hängt indes nicht von dieser, geistvoll durch Oberspielleiter Dr. *Ernst Lert* ersonnenen Vereinheitlichung in Zeit und Raum, sondern einzig von der völligen Aufgabe der Bearbeitung Ed. Devrients ab. Denn weder sie, die in gänzlichem Mißverstehen Mozarts und seiner Musik die angeblich frivole und anstößige „Moral" des auch musikalischen Stückes mittels der albernen Entdeckung der Verkleidung beider Liebhaber durch das Kammerzöfchen zur Maskerade umbiegen und etwas mildern zu müssen glaubt, noch eine Neudichtung etwa nach Art von Calderon-Scheidemantels „Dame Kobold" (Dresdener Hofoper), sondern einzig die Rückkehr zur Originalgestalt von da Pontes gewiß schwachem Libretto und den vorbildlichen Aufführungen des Münchener Residenztheaters kann Mozarts „Così fan tutte" dauernd der deutschen Bühne retten. — Auch *Smetanas* komische Oper „*Die verkaufte Braut*" hat eine interessante Leipziger Neueinrichtung erfahren: auf Anregung von Operndirektor *Otto Lohse* hat Oberspielleiter Dr. Lert eine neue und vollständige Uebersetzung der Rezitative sowie ihre Umwandlung in Dialog vorgenommen. Damit ist ein Doppeltes und Wichtiges erreicht: einmal die völlige Wiederherstellung des bekanntlich von Rechtsanwalt Sabina stammenden ausgezeichneten Textes mit mancherlei, nun in ein ganz neues Licht tretenden vergnüglichen Einzelheiten, dann ein flüssigerer und leichterer Fortgang der Handlung durch Fortfall der ohnehin in Max Kalbecks Uebersetzung dem deutschen Wortakzent notwendigerweise nicht überall glücklich angepaßten Rezitative und ihre, geschichtlich wie stilistisch im Rahmen der älteren komischen Oper gar wohl zu rechtfertigende Umwandlung ins gesprochene Wort. Der Erfolg der köstlichen Volksoper in dieser klug durchdachten und beachtenswerten Neueinrichtung war außergewöhnlich. Den redegewandten Heiratsvermittler Kezal gaben zwei Gäste auf Anstellung für den zur Operette übergehenden langjährigen Baßbuffo Albert Kunze. Von ihnen erwies sich Herr *Waldmeier* (Mainz) als sehr gewandter und sich routiniert ins Ensemble einfügender Schauspieler ohne hervorstechendere persönliche Eigenart von weichem, doch etwas stumpfem und resonanzarmem Organ. — *Jacques Urlus'* und *Walter Soomers* Doppelgastspiel an der Leipziger Oper beleuchtete als ein typisches Schulbeispiel die unüberwindlichen Schwierigkeiten jeder großen städtischen Bühne, ihre einstigen Heldentenöre und Heldenbaritons dauernd dem Ensemble vor den Lockungen Dollarikas und der Hoftheater rettend zu erhalten. Es zeigte aber andererseits auch, wie wichtig es selbst für hervorragende deutsche Wagner-Sänger von Bayreuths Gnaden ist — und das sind beide natürlich in erster Linie —, den Belcanto mitten im Italienertum des New York Metropolitan an der Quelle studiert zu haben. Während der durch deutsche Schule gegangene Schlesier Soomer, der, ein bedeutender Darsteller und Sänger, nicht bloß wuchtiges Wagnersches Pathos (Wotan) und Wagnersche Intensität der Stimmentfaltung, sondern auch prachtvollen Humor (Falstaff, Vier Grobiane) und dämonische Gestaltungskraft (Othello) besitzt, im besonderen auch ein hervorragender Verdi-Sänger genannt werden muß, hinterließ des durch holländische Schule gebildeten Urlus' breite, echt gesangliche Tonentfaltung, tiefgreifende Energie und natürlich quellende Wärme des Vortrags wohl in Wagnerschen Musikdramen (Siegmund, Tannhäuser) die tiefsten Eindrücke. — *Anton Dvoraks „Stabat mater"* entzückte bei seiner prächtigen Leipziger Erstaufführung durch den Bach-Verein (Prof. *Karl Straube*) — die Aufführungen dieses geistlichen Dvorak in Deutschland seit seiner Londoner Uraufführung (1883) sind zu zählen —, durch den kindlich lieben, reinen und „vermenschlichenden" Charakter dieser in Schubertisch weiche und lyrische Schönheit des Klanges getauchten Musik. Sie beginnt mit einer großartigen, allgemein weltgeschichtlichen Vision des Kreuzes und endet mit der besonderen Bitte des Einzelnen an die Gebenedeite, mitzuklagen, mitzutrauern, mitzulieben. Der lyrische und melodische Grundcharakter der ersten Hälfte neigt unbeschadet starker dramatischer Akzente auch in dem Adel melodischer Linienführung zur italienischen Kirchenmusik Verdis, der immer mehr nachdunkelnde zweite je länger, je mehr zu Brahmsschen Requiemstimmungen. Man wird zugeben müssen, daß dem breit ausladenden Dvorak die gedrungene Konzentration eines Brahms abgeht, daß es an notwendigen gegensätzlichen Stimmungen und Farben im ganzen, an schärferer Charakteristik im einzelnen in diesen zehn Teilen ein wenig gebricht: die bezwingende menschliche Herzlichkeit, der musikalische Reichtum an quellender Erfindung, die Einheitlichkeit des leitthematischen Stils lassen es auch in diesem Werk wieder unbegreiflich erscheinen, daß Dvorak in unserem modernen deutschen Musikleben nicht eine ganz andere, ihm als einem der größten Naturmusiker aller Zeiten zukommende Stellung einnimmt. — Auch die Leipziger U-Boote ertranken, wie das bei großen deutschen Kriegswohltätigkeitstagen leider nun einmal das Unabwendbare zu sein scheint, in einer Flut von meist künstlerisch belanglosen Vaterländischen und Gesellschafts-Abenden mit Männerchören, Ansprachen, Marinefilms und -vorträgen. Einzig ein großes Konzert in der Alberthalle verdient deshalb besondere Beachtung, weil es die seltene Gelegenheit bot, unsern Operndirektor Otto Lohse als Konzertdirigenten zu feiern. Ich möchte glauben, daß sein breit ausladendes, wuchtiges dramatisches Temperament, seine ins Große gehende plastische Gestaltungskraft sich im Theater doch wohl am freiesten und imponierendsten entfalten kann. *Dr. Walter Niemann.*

*

Karlsbad i. B. Die Kurorte, deren Leben und Treiben nur auf den Fremdenzustrom aufgebaut erscheint, haben durch die Kriegszeit arg gelitten und obwohl das Musikleben besonders in Karlsbad — man könnte fast sagen — „gewaltsam" aufrecht gehalten wurde, kann doch von einer Musiksaison in dem altgewohnten Sinne nicht gesprochen werden. Die Kurorchester weisen starke Lücken in der Besetzung auf und ein Teil der Orchestermitglieder mußte durch junge und nicht gerade vollwertige Kräfte ersetzt werden. Immerhin gab man sich redlich Mühe, die Reihe der Symphoniekonzerte zu absolvieren und mit den vorhandenen Mitteln das Bestmöglichste zu bieten. — Künstler von Namen suchten merkwürdigerweise Karlsbad in der heurigen Saison in größerer Zahl auf, als dies in den früheren Jahren der Fall war, und alle hatten einen sehr ausgiebigen Zuhörerkreis. Besonders gut besucht war das Konzert *Burmesters* und ein Konzert *Wilhelm Backhaus'*. Viel Erfolg ersang sich der ganz ausgezeichnete Bariton des Kgl. Deutschen Landestheaters in Prag, *Karl Bara*. Ausgezeichnete künstlerische Leistungen bot das zu Gaste eingeladen gewesene Orchester der 73er aus Prag, welches Kapellmeister *Rudolf Lorenz* leitete. *M. Kaufmann.*

*

Salzburg. Das „*Mozarteum*", welches gleich vielen anderen Institutionen unter den durch die lange Kriegszeit geschaffenen, stetig schwieriger sich gestaltenden Verhältnissen arg zu leiden hat, — wurde doch u. a. das für August 1914 zur festlichen Eröffnung des Mozart-Hauses in gewaltigen Umrissen festgelegte Musikfest durch den plötzlich erfolgten Kriegsausbruch erbarmungslos in den Boden gestampft — zeigt sich allenthalben bestrebt, über die still und düster gewordene Mozart-Stadt mit Hilfe unserer musikalischen Genien ein wenig Helligkeit zu verbreiten. So waren wie im vergangenen Jahr auch für diesen Sommer einige außerordentliche Konzerte in zeitlich geschlossener Form angesetzt worden. In der Befürchtung, es könnte solch gedrängte Anlage einen hinsichtlich der Lebensmittelversorgung unerwünscht großen Fremdenstrom herbeileiten, entschied man sich schließlich dafür, die Konzerte weiter, als ursprünglich geplant war, voneinander zu rücken. Das erste derselben bestritt ausschließlich die bekannte, hierorts hohes Ansehen genießende Quartettvereinigung *Fitzner*. Die Vortragsordnung stand im Zeichen der Klassizität: Haydn, Mozart und Beethoven. Ueber die Vorzüge der vorgenannten Instrumentalisten ist schon so viel Lobenswertes geschrieben worden, daß es sich erübrigt, auch an dieser Stelle auf die Einzelleistungen einzugehen. Den größten Erfolg errangen sich die vortrefflichen Künstler mit der Wiedergabe des Streichquartetts in C dur, op. 59, Nr. 3 von Beethoven, einem Werk von gigantischer Ausdruckskraft. Für das nächste Konzert hat *Richard Strauß* seine Mitwirkung zugesagt. *August Brunetti-Pisano.*



KUNST UND KÜNSTLER

— Am 28. August beging in *München* eine Veteranin des deutschen Musiklebens, die ihre bedeutungsvolle Tätigkeit für ein Durchsetzen der Ideale Liszts und Wagners entfaltet hat, *Ida Volckmann*, den 80. Geburtstag in voller geistiger Frische. An der Seite der bekannten Liszt-Biographin Lina Ramann war sie 25 Jahre lang Mitleiterin der Ramann-Volckmannschen Musikschule in Nürnberg. Seit 1890 genießt sie in München ein wohlverdientes otium cum dignitate. Namhafte künstlerische Kräfte unserer Tage, wie Prof. Berthold Kellermann (München), Auguste Rennebaum (Budapest), Erika v. Binzer (München) verdanken der Jubilarin ihre Schulung.

— Der Klarinettenvirtuose Professor *Robert Stark* in Würzburg wird am 19. September 70 Jahre alt. Stark wurde 1847 als Sohn eines Instrumentenmachers zu Klingenthal geboren, war Schüler des Dresdener Konservatoriums und wirkte als Soloklarinettist in Chemnitz unter Müller-Berghaus, mit dem er 1873 nach Wiesbaden ging. 1881 wurde er Klarinettenlehrer an der Kgl. Musikschule in Würzburg und 1903 zum Professor ernannt. Er ist einer der angesehensten Vertreter seines Instruments, für das er zahlreiche dankbare Stücke schrieb. *H. M.*

— Auf eine kirchenmusikalische Tätigkeit von 30 Jahren konnte Seminarlehrer *Volkmann*, Musiklehrer der Kgl. Präparandenschule Neustadt a. d. Aisch (Mittelfranken), Ende August ds. Js. zurückblicken. Als Schüler Ph. Wolfrums (Heidelberg), seinerzeit auch unterstützt und gefördert durch Prof. Dr. Herzog (Erlangen), Hoforganist Prof. Gottschalg (Weimar) und Hofkapellmeister Rheinberger (München), hat sich Volkmann zu einem der tüchtigsten bayerischen Orgelspieler emporgearbeitet, der durch sein künstlerisches Orgelspiel weithin ehrenvollen Ruf genießt. Durch eine stattliche Reihe der im Laufe der Jahre veranstalteten Kirchenkonzerte, in denen leistungsfähige Solisten aus Nürnberg, Fürth oder Würzburg mitwirkten und deren Erträgnisse größtenteils kirchlichen oder wohltätigen Zwecken zugewendet wurden, hat sich Volkmann um die Förderung der Kirchenmusik ungemein verdient gemacht.

— *Friedrich Wild*, der Leipziger Gesangsmeister und Liederkomponist, wurde am 28. August 50 Jahre alt. In Friedenszeiten hat er sich durch seine seit 1894 herausgegebenen Bayreuther und Münchener Festspiel-Handbücher bei der großen internationalen Wagner-Gemeinde bekannt gemacht.

— Der Komponist *Edmund v. Mihalovich* in Budapest beging am 13. September seinen 75. Geburtstag. 1842 zu Fericsanze in Slavonien geboren, erhielt er seine erste musikalische Unterweisung in Pest und studierte dann unter Hauptmann in Leipzig und Bülow in München Klavier und Theorie und wurde in Pest Direktor der Landesschauspielakademie, 1887 Nachfolger Liszts als Direktor der Landesmusikakademie. 1898 erfolgte seine Ernennung zum Ministerialrat. Er hat sich als Komponist einen Namen gemacht. *H. M.*

— *Marie Goetze*, die treffliche Altistin der Kgl. Oper in *Berlin*, feierte am 1. September ihr 25jähriges Künstlerjubiläum.

— *Joseph Haas* hat eine Reihe von Kinderliedern und anderen Gesängen geschrieben. Frau *Kausler* (Reutlingen) wird eine Auswahl aus den überaus reizvollen Liedern im kommenden Winter zum Vortrage bringen.

— *Karl Hasse* (Osnabrück) hat eine Ouvertüre für Blasinstrumente „Aus Kurland" beendet.

— *Roderich von Mojsisovics* arbeitet an einer mehrchörigen „*Totenmesse für die Untergegangenen des Deutschen Auslandsgeschwaders*" auf eine Dichtung Felix Brauns. Das großangelegte Werk zerfällt in vier Teile und verwendet Soli, Frauen-, Männer- und Knabenchöre, nebst einem außergewöhnlich großen Orchesterapparat und Orgel.

— Der Instruktor der türkischen Militärmusik, *Paul Lange-Bey* in Konstantinopel, ist zum Professor ernannt worden.

— *Emil Telmanyi* beabsichtigt, in Berlin, Wien und Budapest sämtliche Violin-Solosonaten Bachs und desselben Meisters Duosonaten mit dem Pianisten *Sandor Vas* zu spielen. Ob das Publikum da wird mitgehen können?

— *Erich Halbach* geht als Kapellmeister an das Stadttheater in *Metz*.

— Für das Stadttheater in *Düsseldorf* wurde *Emmy Senff* gewonnen.

— *Emanuel Sarsky*, Schüler des Konzertsängers Julius Schweitzer, wurde als erster lyrischer Tenor dem Stadttheater in *Augsburg* verpflichtet.

— Das Personalverzeichnis des *Hamburger Stadttheaters* weist zur neuen Spielzeit die Namen von nicht weniger als vier ersten Kapellmeistern auf, von denen *Egon Pollak* als musikalischer Oberleiter berufen ist.

— *Robert Hutt*, der ausgezeichnete Heldentenor des Frankfurter Opernhauses, der am 1. September in den Verband des Kgl. Opernhauses in Berlin eingetreten ist, verabschiedete sich nach sechsjähriger Tätigkeit von der Frankfurter Oper als Troubadour.

— *Emil Wendel* ist für die kommende Saison als Gastdirigent für 20 Opernvorstellungen des Bremer Stadttheaters gewonnen worden.

— *Marie Berchtenbreiter*, eine junge Altistin aus der Schule Erler-Schnaudt, wurde auf zwei Jahre an das Stadttheater in Krefeld verpflichtet.

— *Margarete Schatz*, eine junge Berliner Künstlerin aus der Gesangschule von Professor v. Dulong, wurde an das Stadttheater *Würzburg* für jugendlich-dramatische Partien verpflichtet.

— In den Lehrkörper des Sternschen Konservatoriums (Berlin) traten die Rezitatorin *Miete Moeller* für Deklamation und Sprachtechnik und Organist zu St. Georgen *Arnold Dreyer* für Orgelspiel ein.

— *Willy Steffen* vom Deutschen Opernhaus in Berlin wurde als erster Kapellmeister an das Deutsche Theater in *Lille* verpflichtet.

— *August v. Othegraven*, der ein Oratorium „Marienleben" beendet hat, wurde zum Professor ernannt.

— *Erwin Riba* wurde für erste lyrische Baritonrollen an das Stadttheater in *Nürnberg*, *Fred Herbert* als erster Operettentenor an das Stadttheater in *Hanau* und *Erwin Wippold* für Baßpartien an das Stadttheater in *Krefeld* verpflichtet. Die jungen Sänger sind Schüler des Münchener Gesangsprofessors Dr. *M. Alfieri*.

— Dr. *Adolf Nordegg* geht als Heldentenor an das Augsburger Stadttheater.

— Der Gedanke, ernste zeitgenössische Tonsetzer künstlerisch zu unterstützen, scheint erfreuliche Fortschritte zu machen. In *Köln* haben sich mehrere Vereinigungen zusammengetan, um vom 29. Sept. bis 1. Okt. drei Konzerte mit Werken *E. Straessers* zu veranstalten. Zur Uraufführung sollen ein Violinkonzert, ein Klarinettenquintett, ein Klaviertrio und Lieder kommen.

† Zum Gedächtnis unserer Toten. †

— Aus dem Felde kommt die schmerzliche Kunde, daß der Stuttgarter Gesangsprofessor *Otto Freytag-Besser*, Leutnant und Kompagnieführer in einem württembergischen Landsturmregiment, sein Leben dem Vaterlande zum Opfer gebracht hat. Damit verliert nicht nur Stuttgart einen seiner besten Sänger, das dortige K. Konservatorium einen seiner beliebtesten Lehrer, der Verlust wird sich in all den vielen Städten bemerkbar machen, wo Freytag konzertierend aufgetreten ist, sei es in eigenen Abenden, sei es als Mitwirkender in Oratorien- oder sonstigen Konzertaufführungen. Dieser Bassist, Schüler des jüngeren Hauser in Karlsruhe und von Hildach in Berlin, zeichnete sich stets durch seine vornehme Auffassung und tiefen künstlerischen Ernst aus. Schon seine stilvollen Programme bewiesen dies und ebenso seine, alle billigen Aufputzmittel streng vermeidende Vortragsart. Hier war alles echte Prägung, nichts war Scheinkunst. Mit Gefühlen zu spielen vermochte dieser Künstler nicht, lieber entsagte er freiwillig dem Beifall, als daß er seinen Hörern vorgetäuscht hätte, was er selbst nicht empfand. — Otto Freytag, geboren am 5. Mai 1871 in Gotha, wollte sich ursprünglich der bildenden Kunst widmen. Der Zug zur Musik ließ den jungen Mann den Zeichnerberuf aufgeben, aber er raubte ihm nicht den Sinn für das Künstlerische außerhalb des musikalischen Horizontes. Das Stuttgarter K. Konservatorium holte sich 1899 den damals in die öffentliche Welt tretenden Sänger und fand sich in der Hoffnung nicht getäuscht, hier die geeignete Kraft für höhere Gesangsausbildung gefunden zu haben. 1900 erhielt Freytag den Professortitel, einige Jahre darauf zeichnete ihn der König durch Verleihen der Goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft aus. Das Gedeihen des Württembergischen Bach-Vereins, dessen Erster Vorsitzender der Verstorbene war, bildete für diesen Verehrer Bachischer Kunst wahre Herzenssache, das große Stuttgarter Bach-Fest (1912) fiel in die Zeit der Vorstandschaft Freytags, außerdem hat der heimgegangene Künstler oftmals in den kleineren Veranstaltungen des Bach-Vereins und zwar stets mit besonderer Freudigkeit mitgewirkt. *A. Eisenmann.*

— Aus München wird der Tod des langjährigen Mitgliedes des Hoforchesters, des bekannten Violoncellisten Kammervirtuos *Joseph Bennat* gemeldet. Bennat ist 73 Jahre alt geworden.

— Die ehemalige Opernsängerin *Marie Schröder-Hanfstängl* ist in *München* im 70. Lebensjahre gestorben. Die Künstlerin wirkte lange Zeit an der Stuttgarter Hofbühne, wo ihr auch der Titel einer K. Kammersängerin verliehen wurde. Im Jahre 1882 siedelte sie an das Frankfurter Opernhaus über und blieb dort über 15 Jahre. Nach fast dreißigjähriger Bühnentätigkeit trat sie zurück und widmete sich dem Lehrfach.

— *Luise Schlemüller*, Witwe des Klavierkomponisten Gustav Schlemüller (1841—1900) und selbst treffliche Klavierpädagogin, ist in Leipzig im Alter von 72 Jahren gestorben.

— Aus Basel wird das Hinscheiden von *Karl Julius Schmidt* gemeldet. Er war 1851 in Döben bei Grimma geboren und Schüler des Leipziger Konservatoriums. Zuerst in Solothurn tätig, siedelte er 1898 nach Basel über, wo er als Leiter des Baseler Männerchores und Komponist („Gotenzug" u. a. m.), Klavierspieler und Pädagoge (er schrieb eine hochgeschätzte Chorschule „Der Chorsänger") sich eine ehrenvolle Stellung schuf.

* * *

Erst- und Neuaufführungen.

— Im *Karlsruher Sommertheater* fand unter Leitung von Cortolezis die Uraufführung der Operette „Um einen Kuß" von Dr. *Eckert* stürmischen Beifall.

— *Der verliebte Herzog*, Operette von *Gilbert*, fand im Theater des Westens in Berlin eine sehr beifällige Aufnahme. Das Buch ist eine Bearbeitung von Hackländers Lustspiel „Der geheime Agent". Was an Operettenbestandteilen in die Vorlage hineingezwängt wurde, wirkt wie eine Stilwidrigkeit. Gilberts Komposition ist sorgfältig gemacht, klingt gut, läßt aber starke Erfindung vermissen.

— *Georg Vollerthuns* Musikdrama „Veeda", dessen Uraufführung im November 1916 stattfand, wird wieder in den Spielplan des Kasseler Hoftheaters aufgenommen werden.

— Das *Erste Moderne Musikfest* zu *Dresden*, bei dem nur Ur- und Erstaufführungen unter Leitung der Komponisten zum Vortrag gelangen, findet vom 24.—29. Oktober ds. Js. zum Besten des Türkischen Roten Halbmondes statt. Geschäftsstelle: Dresden-N., Rähnitzgasse 18.

— Die *Leipziger Gesellschaft der Musikfreunde* wird in ihren von der *Geraer fürstlichen Hofkapelle* bestrittenen volkstümlichen *Symphoniekonzerten* Orchesterwerke von Pfitzner, Boehe, Joseph Haas, Graener, Walter Niemann zur Ur- und Erstaufführung bringen.

— In *Amsterdam* und im Haag werden im Dezember zwei Orchesterkonzerte mit Werken von *Waldemar v. Baußnern* stattfinden. Der Komponist wurde eingeladen, seine Werke selbst zu dirigieren.

— *Felix v. Weingartners* IV. Symphonie wird zu Beginn der kommenden Spielzeit in *Köln* zur Uraufführung gelangen. Das Werk ist außerdem zur Aufführung angenommen für Wien, Berlin, Breslau, Frankfurt, Graz, Hamburg, Karlsruhe, Königsberg, Kristiania, Straßburg, Stuttgart, Weimar usw.

— Ein Klaviertrio in D dur (op. 31) von *Ewald Straesser*, dessen Erscheinen der Verlag Tischer & Jagenberg anzeigt, wird durch das *Rheinische Trio* in der Kölner Musikalischen Gesellschaft zuerst gespielt werden.

— L. Rüth (München) wird im Winter in Berlin *C. Nielsens* V. Symphonie und ein Klavierkonzert von Dr. *Kopsch* zur Erstaufführung bringen.

— Als erste Festvorstellung der Jahrhundert-Gedächtnisfeier im *Alten Theater* in *Leipzig* wurde *Peter v. Winters* heroisch-komische Oper „Das unterbrochene Opferfest" gegeben. Winter (1754—1825), Schüler von Abt Vogler, war Musikdirektor am Hoftheater seiner Vaterstadt Mannheim und siedelte mit dem Hofe 1778 nach München über, wo er 10 Jahre darauf Hofkapellmeister wurde. Ueber ihn als Opernkomponist handelt V. Frensdorf in einer Münchener Dissertation von 1908, während H. Riemann Winters kammermusikalisches Wirken in den Denkmälern der Tonkunst in Bayern bekannt machte (XV.—XVI, 1915). Die Wiedergabe des „Unterbrochenen Opferfestes" ließ gute Charakteristik in den Arien und Wohlklang der Ensembleszenen erkennen und wirkte besonders durch die humoristische Nebengruppe des Spiels. *Alfred Kase*, *Kläre Hansen-Schulthess* und *Luise Modes-Wolf* hauchten mit den Vertretern der andern Rollen dem Werke einiges Leben ein. Frau Modes-Wolfs hervorragendes Können stellte sie mit der unvergleichlichen Innerlichkeit ihres Wesens an die erste Stelle der Mitwirkenden. Auf die Geschichte des Alten Theaters in Leipzig werden wir bei Besprechung der soeben ausgegebenen Schrift: „Hundert Jahre Leipziger Stadttheater" von Fr. Schulze zurückkommen.

* * *

Vermischte Nachrichten.

— Der „Verband Deutscher Orchester- und Chorleiter" hat gegen die Lieferung *fehlerhaften Notenmateriales* durch die Verleger Stellung genommen und beschlossen, besonders unliebsame Fälle durch die Fachpresse bekanntzugeben. Als Erster machte sich Dr. *P. Raabe* in Weimar diesen Beschluß zunutze, der in Straußens „Ariadne auf Naxos" eine übergroße Anzahl von Fehlern entdeckte. Gegen seine Ausführungen in der D. M.-Ztg. wandte sich der Verlag A. Fürstner (Berlin) mit einer Abhandlung seines Musikbeirates Prof. O. Taubmann, der die sonderbare Auffassung an den Tag legte, derlei Auseinandersetzungen liefen auf eine Verunglimpfung der Arbeit unserer Verleger hinaus und würden von den Gegnern Deutschlands sicherlich mit Freuden aufgegriffen werden, um ihr Ziel, die deutsche Konkurrenz auf dem internationalen Musikmarkte zu vernichten, um so leichter zu erreichen. Dr. Raabe hat darauf mit Recht u. a. geantwortet: „Wer glaubt, daß dem deutschen Wirtschaftsleben nur durch das dauernde Vertuschen all seiner Schäden genützt wird, der befindet sich nach meiner Ansicht in einem verhängnisvollen Irrtum, den auszurotten ich für eine der ersten vaterländischen Pflichten halte." Der Käufer erwirbt den Gegenstand, in diesem Falle Partitur und Stimmen, die er im Augenblicke des Kaufes gar nicht auf ihre Richtigkeit hin prüfen kann, unter der Voraussetzung möglichster Fehlerfreiheit. Er wird selbstverständlich von vorneherein annehmen, daß der eine oder andere Fehler den Korrigierenden entgangen sei, aber auch annehmen dürfen, daß die Zahl der Fehler ein gewisses Maß nicht übersteige, daß also alles von seiten des Verlages geschehen sei, den Druck möglichst fehlerfrei erscheinen zu lassen. 150 Fehler in einem Werke gehen aber entschieden über dieses Maß hinaus. Es ist demnach in dem angeführten Falle von dem Verlage nicht das geschehen, was der Käufer billigerweise voraussetzen durfte. In dem Chore der Parteien fehlt nun noch die Stimme von *R. Strauß* selbst, der doch auch ein Interesse daran haben dürfte, daß der Erwerb seiner nicht gerade billigen Werke den Käufern nicht noch allerlei besondere Lasten auferlege. *W. N.*

— Im *Reuter-Wagner-Museum* in *Eisenach* ist die auf Grund des Oesterleinschen Katalogs ruhende Registrierung der Preßstimmen des In- und Auslandes zu Wagners Leben und Schaffen abgeschlossen worden. Die Registrierung umfaßt die Veröffentlichungen Wagners in der Presse, Gelegenheitsgedichte, Blätterberichte biographischen Inhalts, in- und ausländische Kritiken und Besprechungen von Erstaufführungen seiner Werke, die zum Teil als Broschüren erschienenen Veröffentlichungen der Wagner-Vereine u. a. m. Eine besondere Abteilung der Sammlung ist dem Bayreuther Gedanken von seinem ersten Auftauchen in der Presse bis zu seiner Durchführung eingeräumt worden. Schließlich sind auch allerlei Wagner-Karikaturen und -Satiren zusammengetragen worden. Um die mit Sorgfalt durchgeführte Arbeit hat sich der Vorstand der Richard-Wagner-Bibliothek, Prof. Dr. W. Nicolai zu Eisenach, große Verdienste erworben.

— Aus *Kopenhagen* wird gemeldet, daß die herrschende Kohlennot das *Hoftheater* zwinge, größere Opern bei Tage im Rathaussaale aufzuführen. Als erstes Werk wird Lohengrin ohne Dekorationen und Kostüme gegeben werden. Das muß schon überwältigend werden!

— Wir machen die Leser der N. M.-Ztg. nachdrücklichst auf die dem heutigen Hefte beigegebene Anzeige der „Deutschen Lebensversicherungsbank Arminia" in München aufmerksam. Genaue Lektüre wird im Interesse der Sache nahegelegt. D. Schr.

— *Zu dem Bilde Rob. Schumanns.* Herr *M. Kreisig*, Vorsteher des Schumann-Museums in Zwickau, teilt uns mit: Die Aufnahme erfolgte in Hamburg 1850 auf Veranlassung des Verlegers Jul. Schuberth, der seiner Ausgabe von Schumanns Op. 68 „Album für die Jugend" das Bild beigeben wollte. Lämmel hat nach dem Bilde eine Zeichnung angefertigt, die in Stahlstich vervielfältigt wurde, aber längst nicht das Original erreicht. Dies wurde vom Schumann-Museum 1915 aus dem Besitze des Musikdirektors Präger, eines Neffen der Witwe J. Schuberths, erworben. Das Bild gilt als das beste des Meisters. Am gleichen Tage 1850 wurde auch eine Daguerreotypie des Ehepaares Schumann angefertigt, nach welcher gleichfalls ein Stich hergestellt wurde. Er ist viel verbreitet: Klara sitzend an einem Pianino und Robert stehend daneben. Das Original dieser Daguerreotypie befindet sich in der Sammlung des Bergrats Wilde in Weissenborn bei Zwickau.

— *Falscher Künstlerstolz.* Eine leider nicht überflüssige Betrachtung. Alle menschliche Entwicklung erfolgt kurvenmäßig. Deshalb wechseln Hoch- und Tiefstand miteinander ab, die kühne Neuerung wird abgelöst von Dingen, die wie ein chinesischer Zopf, ein Rückfall in längst vergangene Zeiten anmuten. Auch im Kunstleben machen sich solche Wechselfälle geltend, und einen solchen möchte ich hier näher beleuchten. Es ist schon eine geraume Reihe von Jahren her, da traf ich auf der Straße einen mir befreundeten Geiger. Auf meine Frage: „Was gibt's Neues?" erzählte er: „Da hat neulich in N. (einer größeren Residenzstadt) ein berühmter Geiger im Konzert gespielt. Ehe er sich mit seiner Solonummer Gehör verschaffte, erhob sich der Konzertmeister Y. nahm seine Geige und verließ mit den Worten: ‚Was der kann, kann ich auch' den Orchesterraum." Ein sonderbarer Heiliger, dachte ich und legte der Erzählung zunächst wenig Bedeutung bei. Bald aber sollte ich anderer Ansicht werden. Denn dieses anmutige Beispiel schien Nachfolge zu finden, ja es dauerte nicht lange, so wurde es in sämtlichen größeren Orchestern gang und gäbe, daß die Solisten bei Auftreten eines Gastes ihre Instrumente nahmen und mehr oder weniger geräuschvoll verschwanden. Ist ein solches Gebaren zu rechtfertigen? Ich denke: nein. — Denn erstens liegt darin dem fremden Künstler gegenüber eine ziemlich starke gesellschaftliche Ungezogenheit, ein auffallender Mangel an Gastfreundlichkeit, zweitens, was noch schwerer wiegt, ein starker Mangel an wirklich künstlerischem Gefühl. Denn was bezweckt die musikalische Aufführung eines Werkes? Sie will doch eine möglichst restlose Wiedergabe all der Schönheiten bieten, die sein Schöpfer ihm mit auf den Weg gab. Ist es da nicht Aufgabe des nachschaffenden Künstlers, diesem Ziele mit Hintansetzung aller persönlichen kleinlichen Eitelkeiten nachzustreben? Wir wollen doch Beethovens Violinkonzert, Volkmanns Cellokonzert hören und uns daneben des Künstlers

freuen, der uns das Werk in schlackenloser Reine übermittelt, aber nicht (wie es leider auch schon Mode geworden) die Fingerfertigkeit des Herrn X. oder Y. in einem dieser Werke oder einem beliebigen fragwürdigen, aber effektvoll aufgeputzten Machwerk bewundern. Ein Musiker, der sich selbstlos vor eine künstlerische Aufgabe stellt, bedarf wirklich derartiger Kunstgriffe nicht. Auch wird es ihn nicht anfechten, in Reih' und Glied mitzuwirken, wenn auch einmal ein anderer den hervorragenderen Posten innehat, den er sonst selber einnahm. Haben doch Leute wie Hans v. Bülow es nicht verschmäht, in Beethovens Neunter im Chor mitzusingen und bei anderer Gelegenheit die große Trommel zu rühren. Sollte dies wirklich nur Künstlerlaune gewesen sein? Ich glaube: nein, vielmehr sehe ich darin das wahre Künstlergefühl, das gewillt ist, von der eigenen Person ganz abzusehen und aus Freude am Werk in jeder Weise — wenn auch nur bescheiden als einer von vielen — zum prächtigen Gelingen des Ganzen beizutragen. Sollte da nicht der Krieg, der so viel zur Einkehr mahnt, auch nach dieser Richtung veredelnd auf unsere Künstler einwirken und sie daran erinnern, wo das wahre Verdienst liegt: in der hingebungsvollen Nachschöpfung des Kunstwerks. Wird sich der Orchestersolist wohl finden, der gewillt ist, den neuen Zopf abzutun und an frühere vornehmere Künstlergebräuche wieder anzuknüpfen? Ich glaube, er wird, wenn er kommt, nicht lange allein stehen, denn das Gute und Vernünftige bricht sich zuletzt doch Bahn. *Walter Kaehler* (Berlin).

Anm. der Schriftltg. Wir geben dieser Zuschrift Raum, weil die (durchaus nicht vereinzelte) gerügte Unsitte in der Tat öffentlich gebrandmarkt zu werden verdient.

* * *

Zu unserer Musikbeilage. Ueber *Johanna Senfter* hat ein früherer Aufsatz unsere Leser kurz zu unterrichten versucht. Die in Oppenheim lebende Künstlerin ist seither nicht untätig gewesen. Wir haben neuerdings ein Streichquartett von trefflichem Gehalte, vornehmer Haltung und glücklicher Form und eine machtvolle Symphonie für großes Orchester „1914" (op. 22) von ihr in Händen gehabt und den vor Jahren empfangenen Eindruck aufs neue bestätigt gefunden, daß in Johanna Senfter ein wohl nicht durchaus selbständiges, aber starkes Talent wohnt, das sich mit hohem künstlerischem Ernst und großem Können paart. Wo leben die Quartettvereine und Symphonieorchester, die sich der Künstlerin und anderer, die gleich ihr ringen, annehmen? Wie wenig unsere *Quartett-Verbände*, die fast alle ihr großes Publikum haben und aus Herren in gesicherten Stellungen bestehen, ihre soziale Pflicht gegenüber dem Kunstschaffen der Gegenwart erfüllen, haben wir jüngsthin wieder an der Veröffentlichung einiger Winterprogramme in wahrhaft erschreckender Weise gesehen. — Das hier mitgeteilte Klavierstück ist das zweite aus einer Reihe von sechs Arbeiten. Vielleicht wird mancher Spieler an der Bezeichnung „Im Volkston" einigen Anstoß nehmen und sagen, das Stück sei harmonisch zu kompliziert (was nicht unbedingt wahr ist) und erinnere außerdem an Regers Art. Das letztere ist bis zu einem gewissen Grade richtig, obgleich von einer bewußten Nachahmung nicht die Rede sein kann. Ueber den Begriff des „Volkstons" läßt sich streiten. Im Klavierkleinstück hat er sich seit Brahms' und Regers Tagen bedeutend gewandelt, hat an Ursprünglichkeit verloren und an Reflektiertheit gewonnen. Ist das verwunderlich? Kaum. — *Georg Luckner* aus München haben unsere Leser vor einiger Zeit als Verfasser eines viel beachteten Aufsatzes zur Frage der Orchester-Reform kennen gelernt. Als Komponist erscheint er zum ersten Male in der Beilage der N. M.-Z. Das meisterhaft aufgebaute Lied besitzt überzeugende Ausdruckskraft und Einheit des Stimmungsverlaufes. Es fordert zur Ausführung große Stimme und Vortragskunst und diese auch vom Klavierspieler.

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel, Stuttgart. Schluß des Blattes am 8. Sept. Ausgabe dieses Heftes am 20. Sept., des nächsten Heftes am 4. Oktober.

An unsere verehrlichen Leser und Freunde!

Das gewaltige Völkerringen, dessen Zeugen wir seit nunmehr drei Jahren sind, hat auf allen Gebieten geistigen und wirtschaftlichen Lebens einschneidende Wirkungen in nie geahntem Maße gezeitigt. Daß während dieser Zeit auch die Weiterherausgabe unserer Neuen Musik-Zeitung mehr und mehr ungünstig beeinflußt wurde, ist eine leidige Tatsache. Eine ungeheuere Steigerung der Löhne und aller Rohstoffpreise, insbesondere aber die um das Mehrfache gegen früher erhöhten Papierkosten hatten eine derartig verteuerte Herstellung zur Folge, daß die fortgesetzt gesteigerten Ausgaben seit Jahr und Tag nicht mehr im Einklang standen mit den Einkünften. Es macht sich daher gebieterisch die Notwendigkeit einer Erhöhung unseres billigen Bezugspreises geltend, die wir mit Wirkung vom 1. Oktober ds. Js. auf 50 Pfennig vierteljährlich bemessen haben. Wir dürfen der zuversichtlichen Erwartung Ausdruck geben, daß unsere verehrlichen Abonnenten, nachdem wir im Interesse der Kunst während einer langen Kriegszeit unter den schwierigsten Verhältnissen durchgehalten haben, ausnahmslos den wirklich geringfügigen Aufschlag bewilligen werden, durch den lediglich ein Bruchteil unseres Mehraufwands gedeckt wird. Von dem am 1. Okt. 1917 beginnenden 39. Jahrgang an beträgt demnach der Bezugspreis

Zwei Mark 50 Pfennige vierteljährlich für 6 Hefte.

Sobald nach einem hoffentlich nicht mehr fernen Frieden die Verhältnisse einigermaßen sich gebessert haben werden, soll unsererseits alles geschehen, durch vermehrte Leistungen, auch hinsichtlich Wiedergabe interessanter Bilder und Kunstbeilagen, unsere Leser für manches während des Krieges Zurückgestellte zu entschädigen.

Bei dieser Gelegenheit sei wiederholt betont, daß die Neue Musik-Zeitung keiner Partei, sondern der Kunst in allen ihren großen und reinen Ausstrahlungen dienen will. Nicht allem, was sich dem Gange seines geschichtlichen Aufbaues nach leichter oder schwerer begreifen läßt, kann die ästhetische Bewertung beipflichten. Das bedingt von vorneherein eine grundsätzliche Stellungnahme zu den mannigfachen Strömungen der Kunst der Gegenwart. Es ist unser ernstes Bestreben, diese Stellungnahme zu einer möglichst objektiven und immer sachgemäßen zu machen und der Neuen Musik-Zeitung den vornehmen Ton zu wahren, den ihre Leser, Angehörige der gebildeten Stände, verlangen können.

Jede belletristische Beilage soll in Zukunft der Neuen Musik-Zeitung fern bleiben. Wir legen den Hauptnachdruck auf unsere Originalaufsätze und Musikbriefe, denen sich bedeutsame Personalnachrichten über Leben und Schaffen unserer Künstler anreihen. Die Musik-Beilage muß besonders vielerlei Wünschen gerecht zu werden suchen. Eine einseitige Festlegung auf die moderne Kunst im besonderen Sinne des Wortes erscheint unzweckmäßig: nach Maßgabe der vorhandenen Mittel und auf begrenztem Gebiete soll die Musik-Beilage ein wenn auch notgedrungen schwaches Abbild der gesamten Tonkunst der Gegenwart bieten.

Vor Jahren entschlossen wir uns, um den Wünschen zahlreicher Leser des Auslandes, die die deutschen Schriftzeichen nur schwer lesen konnten, entgegenzukommen, für die Neue Musik-Zeitung lateinische Schrift einzuführen und dadurch beizutragen, der Zeitschrift auch in fremden Ländern mehr und mehr Eingang zu verschaffen. Die damaligen Gründe können heute nicht mehr maßgebend sein und wir sind überzeugt, daß wir mit der Rückkehr zur deutschen Schrift vom 1. Oktober an dem Geschmack der Mehrzahl unserer Leser entsprechen.

Wir bitten, durch Aufrechterhaltung des Abonnements uns die mit so bedeutenden Opfern verbundene Weiterführung unserer Zeitschrift ermöglichen und unsere Bestrebungen durch Zuführung neuer Freunde unterstützen zu wollen.

Stuttgart, September 1917. **Verlag und Schriftleitung der Neuen Musik-Zeitung.**

Verantwortlicher Schriftleiter: Prof. Dr. Wilibald Nagel in Stuttgart. — Druck und Verlag von Carl Grüninger in Stuttgart, Rotebühlstraße 77.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 1

Pro peccatis

aus dem Stabatmater in C-moll.





pp
Vi - dit su-um dul - - - - cem
tr
pp
na-tum mo - ri en do de-so - la-tum dum e - -
mf
mf
mi - sit e-mi-sit spi - - ri-tum dum e-mi - - sit
f
tr
f
e mi - - sit spi - ri-tum.
rall.
3
f

Übermut


Kurt Striegler Op. 6 No 5
Sehr schnell
KLAVIER
pp
Ped.
crescen - - - - - - - do - - - - - - -
mf
dim.
rit.


pp tempo
Äußerst schnell
ppp
crescendo
ff
rit.
ppp

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 2




mf
pp
mf
rit.
p
rit.
Più mosso.
f
f
f
cresc.
cresc.


ff
mf
p
pp



Hildegard Friese gewidmet.

Albumblatt.

Violine.



Ständchen.

Für Violine Solo.

Walter Schulz.



Worte von Elsbeth Sixt.

Erster Teil.

1. Komm' herab du süße Kleine,
Komm' herab, der Lenz ist dein,
Schlich sich heut' beim Vollmondscheine
Über die Mauer zu Dir ein.

2. Lockend breitet er die Arme,
An der Hand den Zauberstab
Daß im Kuß auf 's neu erwarme,
Was sich barg in Winters Grab.

Zweiter Teil.

Trio.

3. Vöglein girren, Glöcklein melden,
Elfen rüsten sich zum Tanz,
Bräutlich schmücken sich neue Welten
Blüt' und Blumen steh'n im Kranz.

4. Liebste laß nicht lange warten,
Nütz' der Stunden rasche Art
Holder Lenz wird Deiner warten
Dich umschmeicheln fein und zart.

Erster Teil.

5. Sehnend sucht er Deine Liebe,
Weil Du jung wie er und hold,
Legt in 's Herz Dir süße Triebe
Nimm, o nimm der Gaben Gold.

6. Komm' herab und schließ den Reigen,
Liebste komm' und spute Dich,
Elf' und Blumen woll'n Dir zeigen,
Wie sich 's lebet wonniglich.

Landsknechtlied.

(Heinrich v. Reder.)



Der „Neuen Musikzeitung" zum ersten Abdruck überlassen. Max Lang.

Un - sre Lin - ke auf dem Schwer - te, in der Rech - ten ei - nen Spieß, fech - ten wir, so - weit die Er - de, bald für das und bald für dies. Dies und das, Suff und Fraß, soll ein Landsknecht ha - - - - ben.

mf *cresc.* *mf* *poco rit.* *f a tempo* *cresc.* *poco allarg.*


f
daß wir Beut' und Ruhm ge - - win - nen, zieh'n wir mu - tig
con brio
in die Schlacht. Ein - mal müs - sen wir von hin - nen,
mf
mf
f
lu - stig drum bei Tag und Nacht; bei Nacht und Tag,
poco rit.
a tempo
f
poco rit.
ff a tempo
was er mag, soll ein Landsknecht ha - - - ben, bei ben.
2. Mal molto rit.
tr
1.
2.
2. Mal molto rit.

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 4
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sarabande.





f a tempo
cresc.
cresc.
p
pp
cresc.
pp
con 8va
con 8va
p legato
cresc.
f
cresc.
f



cantando
pp
cresc. tr
tr
tr
tr
p
p
p
p
rit. a tempo cantando molto espr.
mf
con 8va
pp
ff
pp
pp
cresc
cresc.
rit.
8va

Schlummerlied.

Max Geißler.

Hilda Klein.



XXXVIII. Jahrgang.

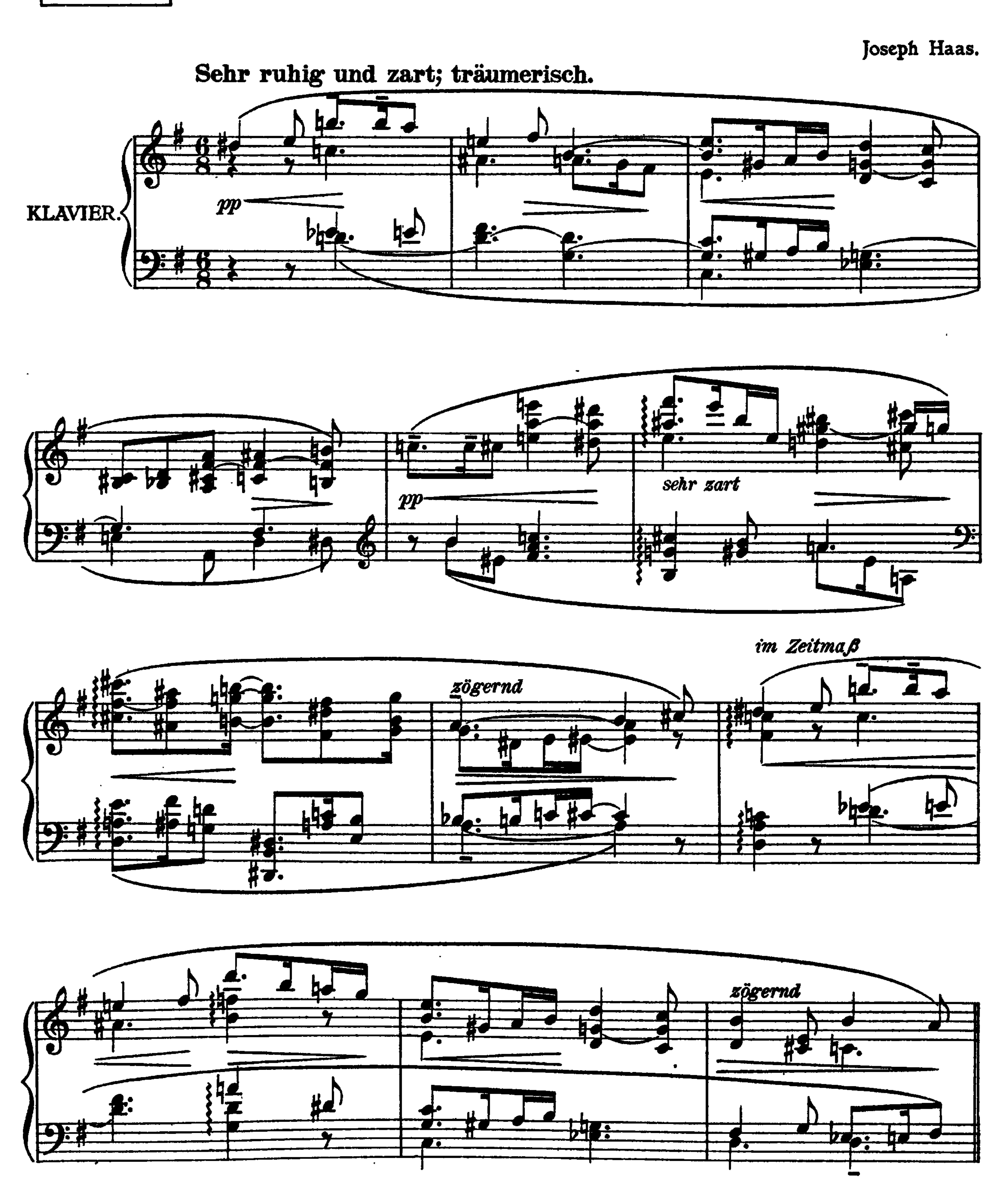
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

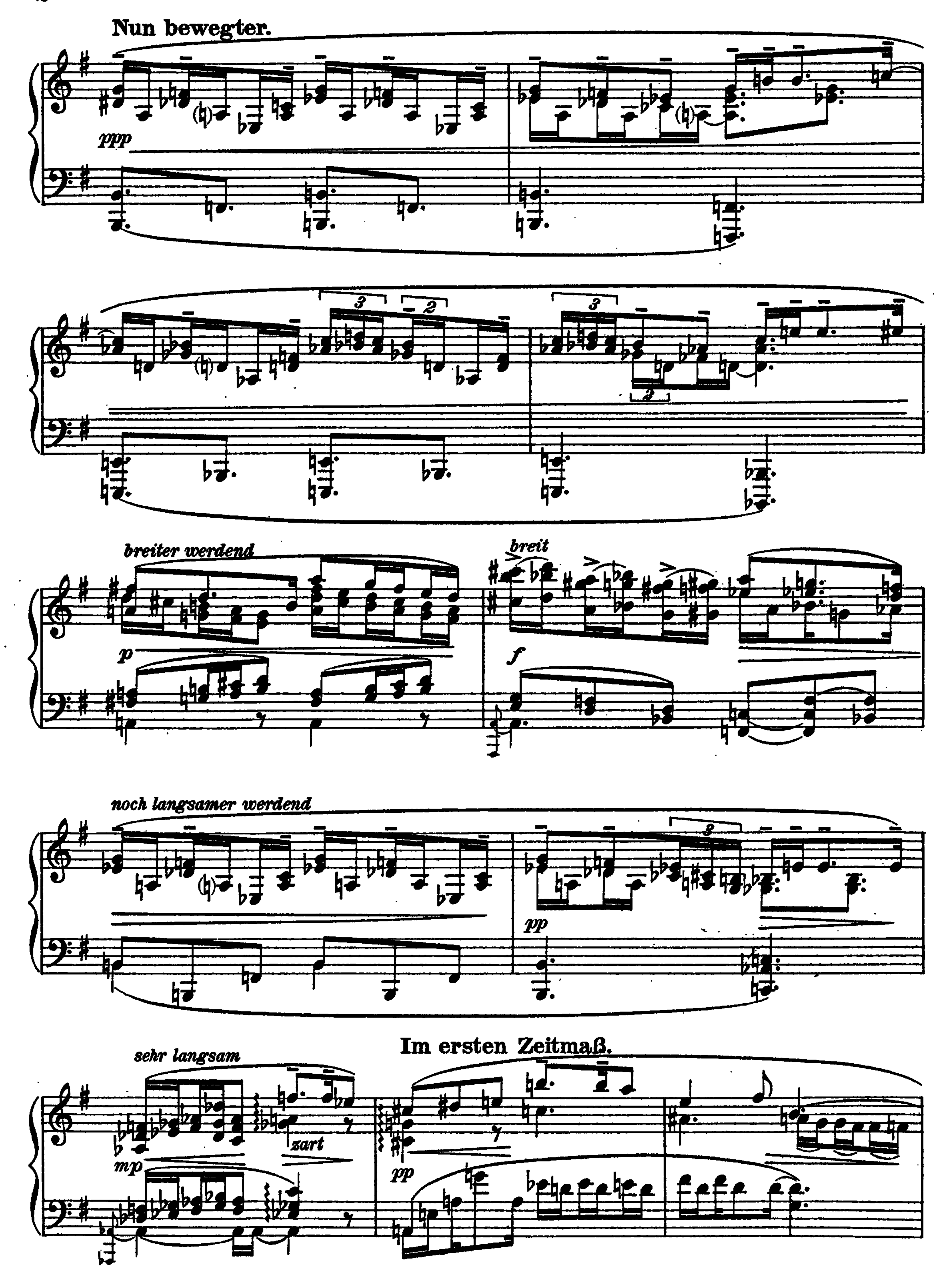
1917 No. 5

Aufführungsrecht vorbehalten.

Am Abend.

Joseph Haas.




Nun bewegter.
ppp
breiter werdend
p
breit
f
noch langsamer werdend
pp
sehr langsam
Im ersten Zeitmaß.
mp
zart
pp


pp
sehr zart
etwas bewegter
zögernd
Nun sehr langsam.
p
pp
äußerst zart
noch langsamer
ppp
Ped.
*

Weihnachtsandacht.

C. Knayer.



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917
No. 6

Heiliger Abend im Felde.

Rich. Wintzer.

Rich. Wintzer.




p accel. poco a poco
klingt in dir fort von dem furcht-ba-ren Rin-gen!"" „Nicht ist's ein Klin-gen und
p accel. poco a poco
Sum-men und Sin - gen wie von Ge - wehr, von Ka - no - ne und Schlacht."
p a tempo
„„Bru-der, es sind wohl der hei-li-gen Nacht hei-li-ge Tö-ne, die zu uns drin-gen.""
pp a tempo
pp
„Hei-mat-ent - sand-tes hei-li-ges Tö - nen, dich nun er-kenn' ich im klin-genden Ohr."
Mel. un poco marc.
pp
pp
„„Se - li-ges Summen, das leis' sich ver - lor hin in die Fer - ne zu Deutschlands Söh - nen.""
pp


pp
„Hörst du es sin - gen mit heim - li-chen Zun - gen? hörst du es läu - ten vom däm-mernden Turm?"
Mel. un poco marc.
pp
Etwas bewegter.
mf
„„Das ist nicht Vor-wärts! das ist nicht Sturm! so wird kein Feind - li-cher
mf
f
f
nie - der-ge - run - gen." „Hörst du den Chor? das Froh - lo - cken der Kin - der?
p
cresc.
mel. un poco marc.
p
cresc.
siehst du der Mut - ter leuch - tend Ge - sicht?"
f
„„Bru - der, ich hö - re; ich
mf
f
mf
seh auch das Licht: heut' hat's ge - spen - det der Hei - land dem Sün - der!""


Langsam.
p
„So laß uns be - ten, der Hei - mat ge - den - ken, e - he der Mor - gen uns
pp
ruft in die Schlacht."
f
„„Herr, der du sand - test die hei - li - ge Nacht,
f
p
mö - gest du Sieg uns und Frie - den schen - - ken!""
Tempo I.
p
pp
p
pp
rit. e dim.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

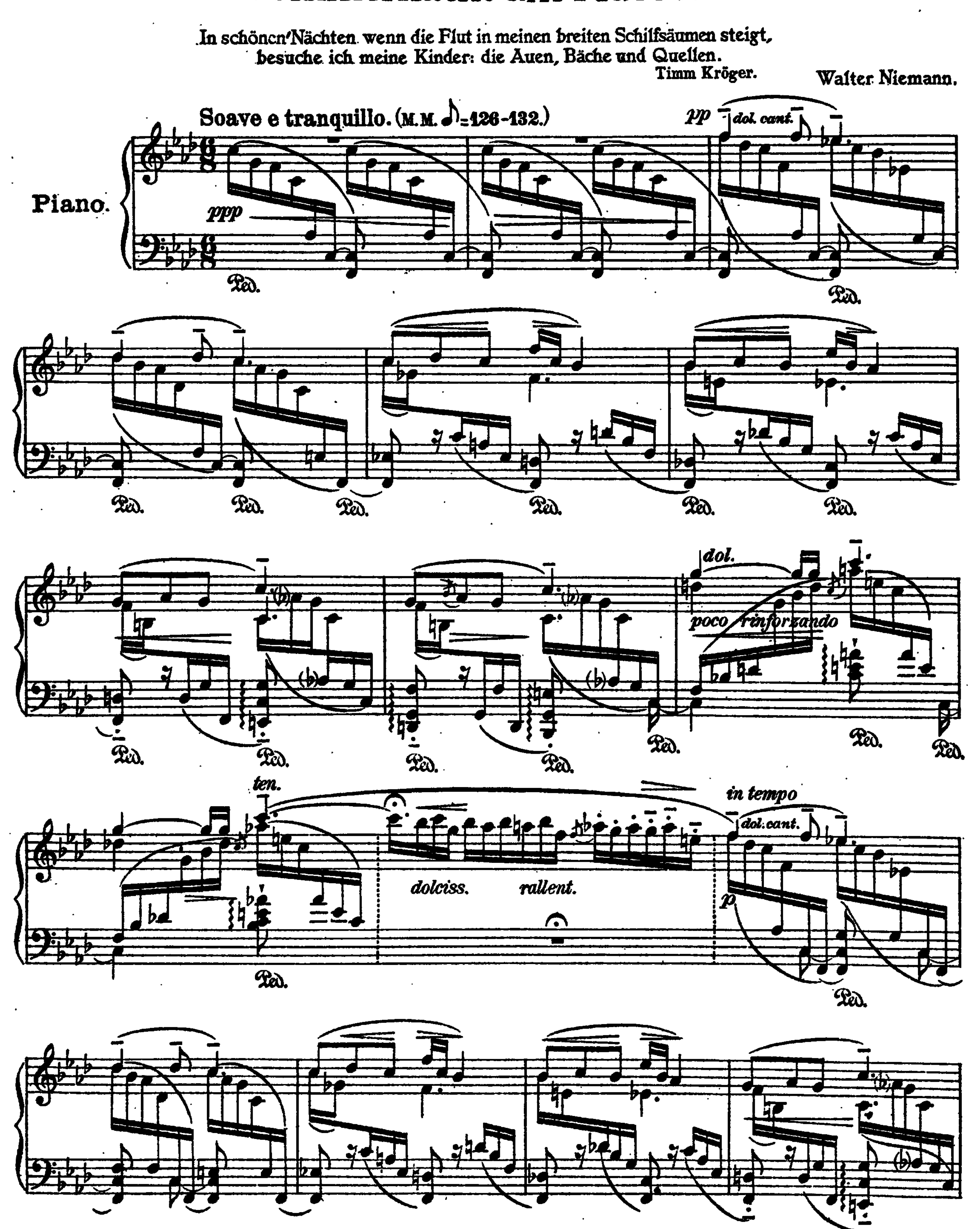
1917 No. 7

An Hans Sonderburg in Kiel.

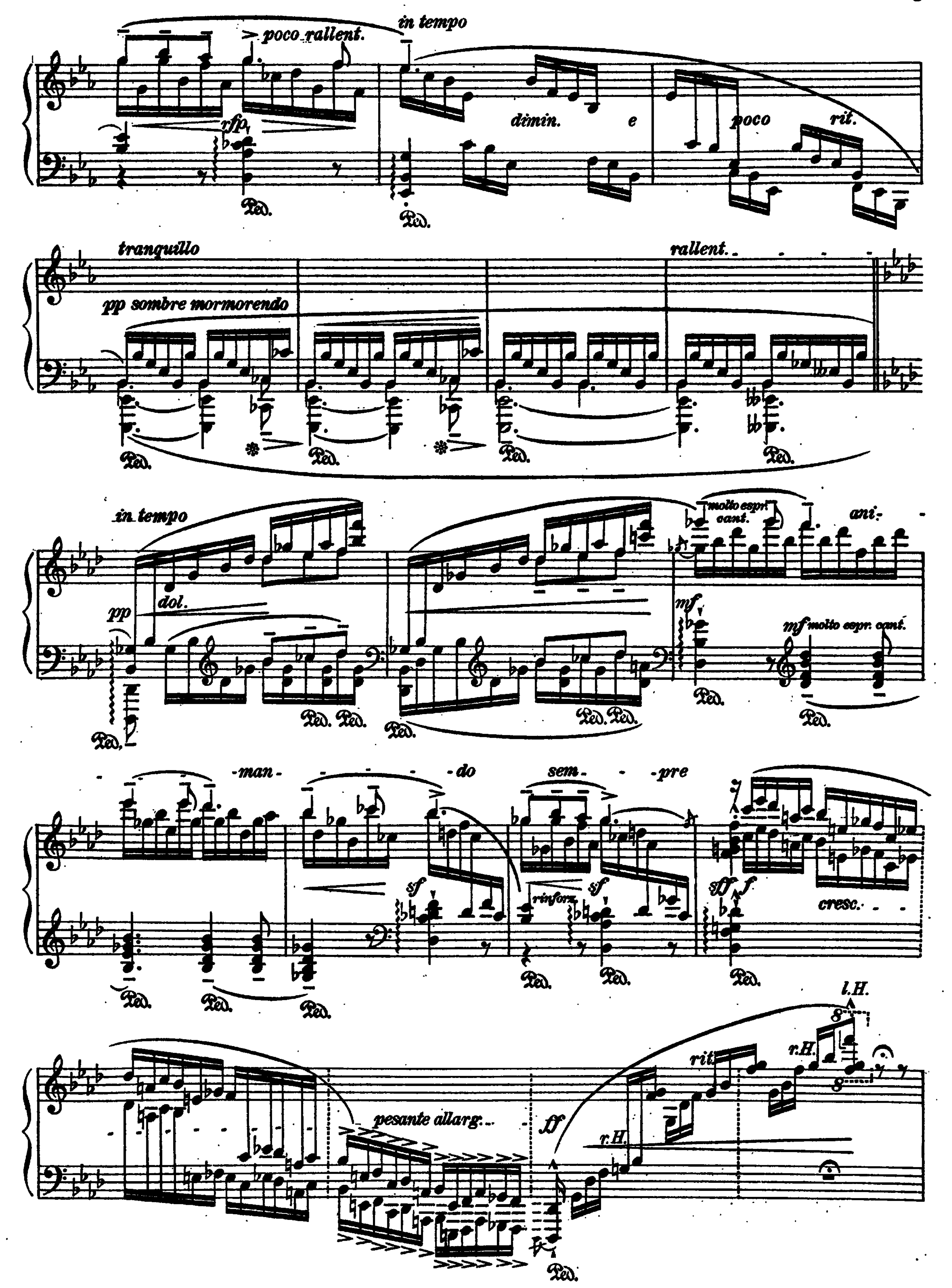
Sommernacht am Flusse.

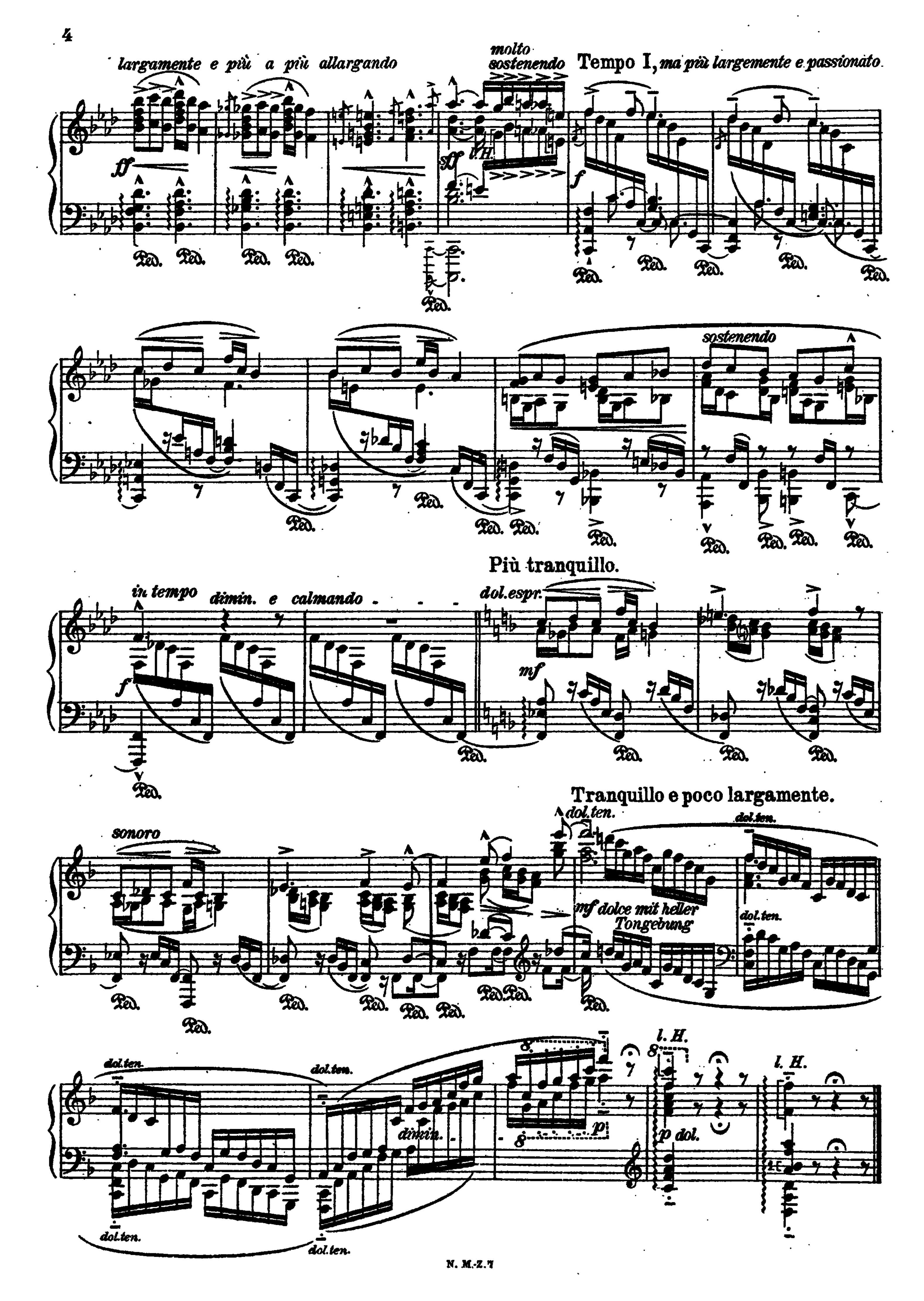
In schönen Nächten, wenn die Flut in meinen breiten Schilfsäumen steigt,
besuche ich meine Kinder: die Auen, Bäche und Quellen.
Timm Kröger.

Walter Niemann.




dol.
ten.
poco
rinforzando
Poco più tranquillo.
rallent.
p dol. armonioso
in tempo
dolciss. e delicato
pp
dol. cant.
mp legato
dol. cant.
rfp
(sempre Ped.)
dolciss. cant.
pp subito e delicat.
dolciss. cant.
rfp


poco rallent.
in tempo
rfp
dimin.
e
poco
rit.
tranquillo
rallent.
pp sombre mormorendo
in tempo
pp
dol.
molto espr. cant.
ani-
mf
mf molto espr. cant.
-man-
do
sem-
-pre
sf
rinforz.
sff
f
cresc.
pesante allarg.
ff
r.H.
rit.
l.H.
8



largamente e più a più allargando
molto sostenendo
Tempo I, ma più largemente e passionato
ff
sff
l.H.
f
sostenendo
Più tranquillo.
in tempo
dimin. e calmando
dol.espr.
mf
f
Tranquillo e poco largamente.
sonoro
dol.ten.
mf dolce mit heller Tongebung
dol.ten.
dimin.
p
l. H.
p dol.

XXXVIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1917 No. 8
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Und doch!

Gedicht von H von Preuschen.

Wilhelm Mauke, op. 67/I.











end - los rek - ken, und end - los, u - fer - los die Pein und Qual mich meer - gleich

schwer *f*

hoch und höh - er nur um - schwoll

f

14 14

als wol - le sie er - trän - - - ken mich in

14 14

Leid.

Ruhiger.

Und doch, und

mf

zunehmend

doch, es war ein Won - ne rausch denn ich war jung und wild und hat - te


3
Sehr feurig.
Flü - - - gel.
Und Flü - gel hab ich noch wenn auch be - schnitten vom Schicksal nun und Zeit doch aber Flügel.
rall.
Nicht eilen.
Sie tra - gen mich empor ob al - lem Wust und Qua - len des All - tags in die reinern Lüf - te, da-rin al - lein mein
smorz.
marcato
rall.
N.M.Z.8


Ge-ni-us wirkt und lebt
Tempo I.
loco
8va basso
und stetig wach - sen wird, bis er einst schat - - -
ff
sf
sf
tet durch seinen Glanz die Welt,
doch hab ich Flü - - -
ff
ff
sf
- - gel.
tr
tr
ff

Herrn Julius Neudörffer-Opitz, Kgl. Kammersänger zugeeignet.

Österreichisches Reiterlied.

Hugo Zuckermann.

Hans Gansser.




2
Im Zeitmaß
mann.
Drü-ben am
ff
(betont)
langsamer
langsam, mit banger Ahnung
Ak - ker-rain schrei - en zwei Ra - ben Werd ich der er - ste sein,
p
sehr leise
Aufschwung
begeistert
den sie be - gra - ben? Was ist da - bei? Viel
mf
f
breit
keck
Im Zeitmaß
hunderttau-send tra - ben in Östreichs Rei - te - rei.
f
ff
sehr ruhig und ernst
Drü-ben im A - bend-rot flie-gen zwei Krä-hen.
(betont)

mit großer Fassung — *Aufschwung*

Wann kommt der Schnit-ter Tod, um uns zu mä - hen? Es ist nicht schad! Es ist nicht

mit Begeisterung — *breit bis zum Schluß*

schad! Seh ich nur un - se - re Fah - nen wehn auf Bel - - ge - rad!

Kleine Neckerei.

Leicht, doch nicht zu rasch.

Ludwig Gaber.

PIANO.


mf
mf
f
mf
mf
f
p
pp
f
ff
rit.
pp
a tempo
p
pp
p
pp
pp
ppp
pp
mf
p
pp

Herrn Willy Friedrich, Halle a/S zu eigen.

Menuett.

Hans Schmidt.




tr
f
tr
f
oder
p
p
oder
f
cresc.
cresc.


tr
p
mf
f
dim.
pizz.
sempre spiccato
Fine.


f
f
p
p
mf
mf
Menuett D.C.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 10

Herrn Willy Friedrich, Halle a/S zu eigen.

Menuett.



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917
No. 11

Ein Albumblatt.

C. Cämmerer.





Ein wenig bewegter.
mf
p
mf
p
pp
rit.
con Sordini
a tempo
pp
a tempo
poco
ritard
p
mf
p
morendo
pp

Volkslied.

Patrouille in der Nacht.

(Karl Bröger.)

Constantin Brunck.








4
Etwas bewegter.
mp
3. Drei sind noch grad ge - sprun - gen dem Tod aus sei - nem
p
Tempo I.
Pfad je - dem hat das Ohr ge - klun - gen, als
p
poco riten.
pp
hätt ei - ne Stimm' ge - sun - gen: Mein gu - ter Ka - me -
poco riten.
pp
ritard.
ppp sehr langsam
rad. Mein gu - ter Ka - me - rad.
ritard.
ppp
N.M.Z. 11

Ein Albumblatt.



Lebensfreude.

I. Zu gleichen Teilen.

H. M. Heidrich, Op. 6. Nr. 1.




a tempo
f
Es glimmt in je - der Brust da - von ein Fünklein
rit.
a tempo
cresc. e rit.
drin-nen, nur daß die Trä-nen meist ver - lö-schend drü-ber rin-nen.
cresc. e rit.
p
a tempo
mf
So schwer kein Le - ben ist daß nicht zu glei-chen Tei - len die
a tempo
sf
f
rit.
Freu - de bei dem Schmerz kann un-ver-min-dert wei - len!
mf
rit.

Dem Andenken meines bei St. Dié gefallenen Neffen R. Durstewitz.

Omen.

(Geibel.)

Chr. Knayer.




Schau - der geht rie - selnd durch mein Blut! In's
cresc.
cresc.
Ped.
Fen-ster fällt ein fremdes Licht, der Him-mel steht in Glut!
f agitato
sf
sff
mf
dumpf
Ped.
mp
cresc.
Ich weiß nicht, was da glü-het, ist's Früh= ist's A-bend-rot? Ich weiß nicht, hat die
sf
Lie-be ge-pocht, o-der war es der Tod!
dolce
agitato
langsam arpeggieren
mäßig
rall.
p
mf
sff

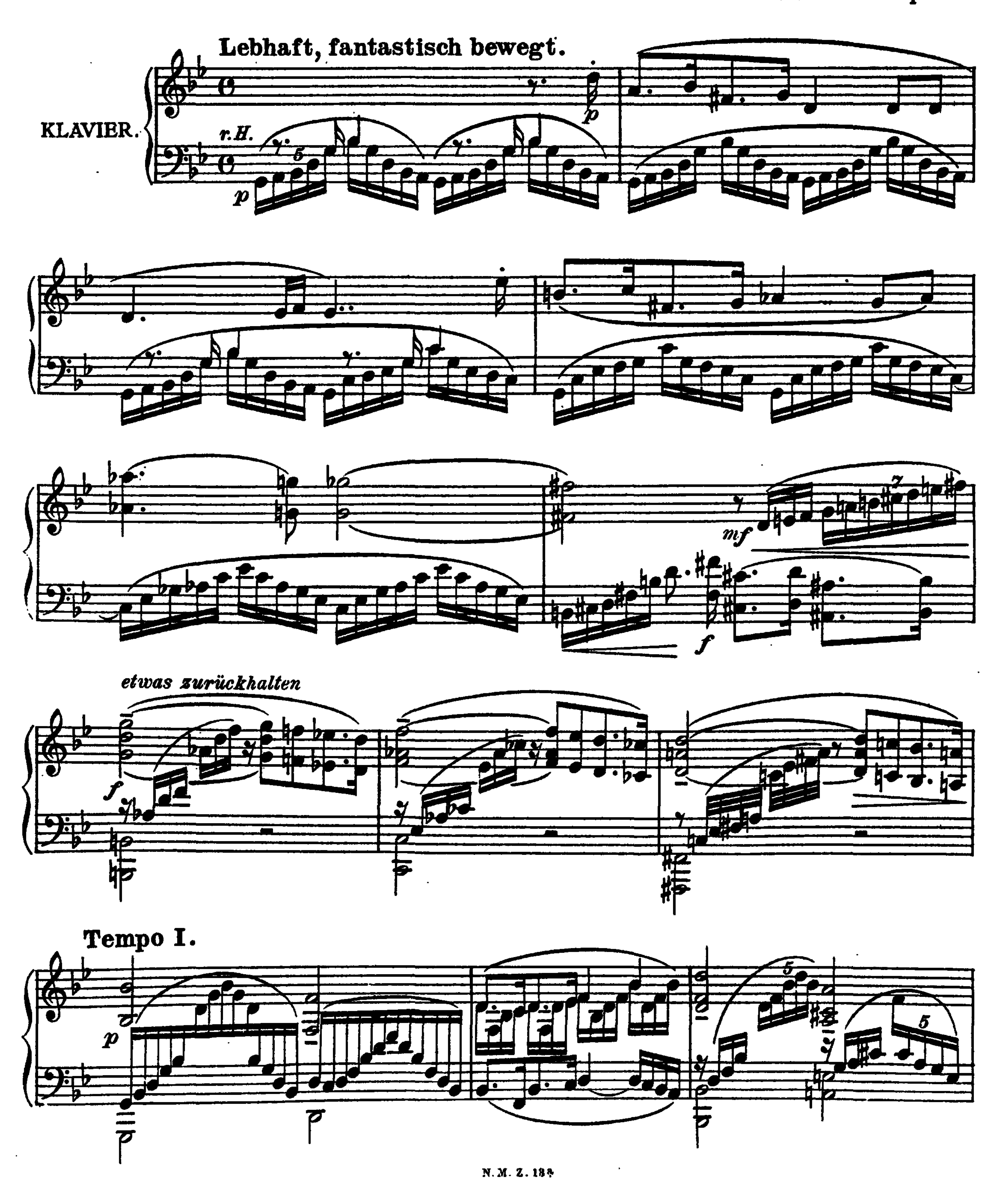
XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 13

Sphinx.

Wilhelm Mauke Op. 60 2.




sehr ausdrucksvoll

Frau Marie Heller-Sadecka freundlichst zugeeignet.

Mazurek Nr. III.*)

St. Lipski (Krakau.)



*) Dies der richtige Name unseres Nationaltanzes! statt des gebrauchten „Mazurka"!

Tempo I.

f

poco rit.

a tempo

f poco più mosso *simile*

tr

3 2 1

f

8va bassa *loco*

8

con 8va

ff

Ossia.

8

8va bassa

f

Ped. *

1909.

Ostern.

(Lulu von Strauß und Torney.)

Musik von Otto Seifert.




al - len Tür - men zu-sam - men läu - tet es land - hin-ein;
Herz, mit Glocken und Flam - men bricht der Früh - ling, der
Früh - ling ein.
f
ff
hervortetend
rit.
8va
molto cresc.
fff

Meiner lieben Frau!

Zufriedenheit.

(Ludwig Uhland.)

Franz Rabich.




sas-sen ganz ver-schwie - gen mit in - ni-gem Ver - gnü - gen, das Herz kaum merk-lich
schlug. Was soll-ten wir auch sa - gen, was konn ten wir uns fra-gen? Wir wuß-ten ja ge-
nug. Es mocht uns nichts mehr feh-len, kein
ritard.
a tempo
Seh-nen konnt uns quä - len, nichts Lie - bes war uns fern, aus lie - bem Aug ein Grüs-sen, vom
lie-ben Mund ein Küs-sen gab eins dem an - - - dern gern.
dolcissimo (beide Pedale)

Tanzbilder

2. Menuett

Karl Thiessen, Op. 32 Nº 2



„KÄUZE“

Musikalische Scheerenschnitte für Klavier



N. M.-Z. 158


p
mf
f
sf
sf
mf
f
rit.
sf
mf
accel.
(zögernd) sf
sf
sf
sff
sf

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 15



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 16

Frühlingsgruß.

(Skizze.)

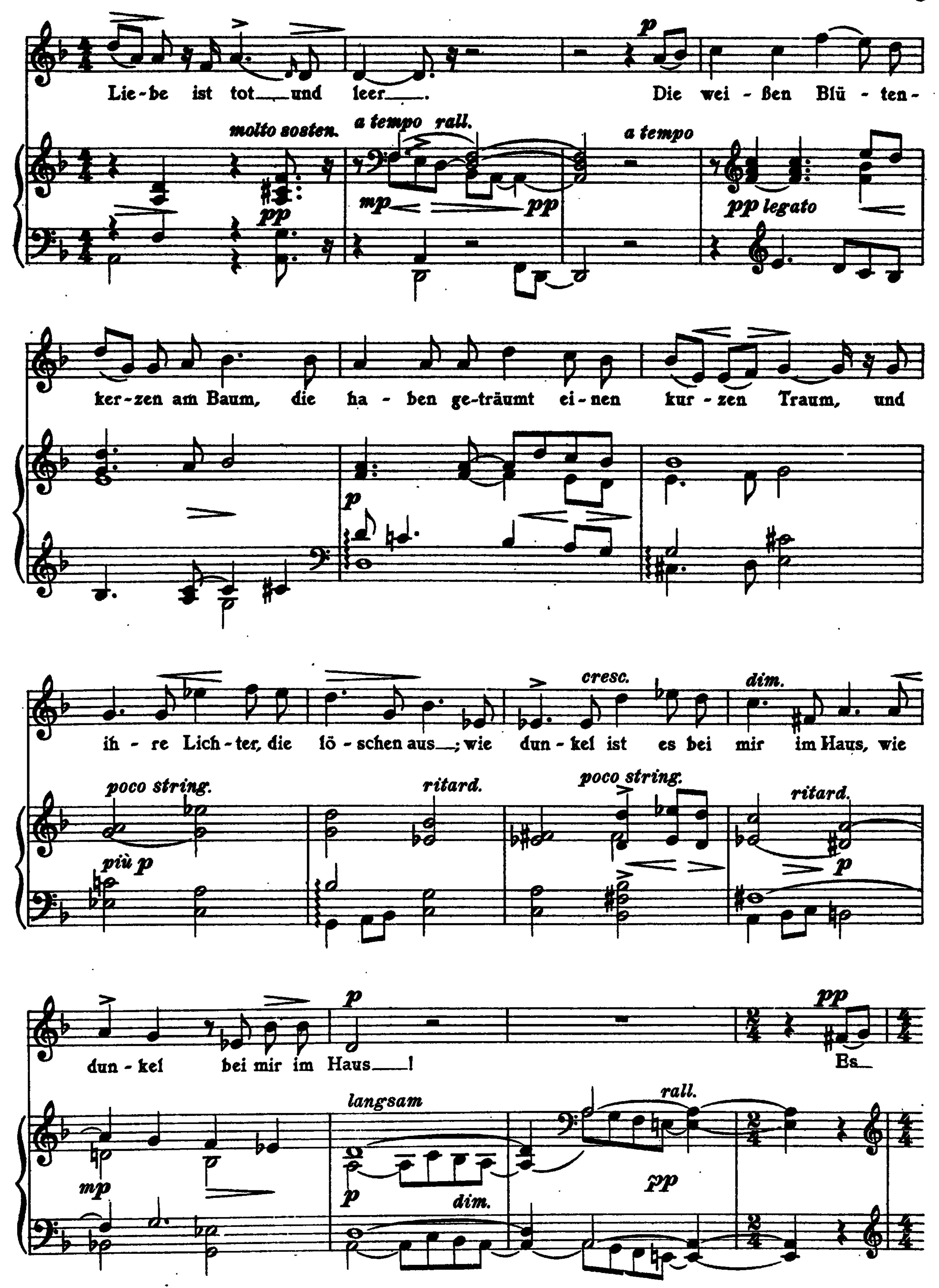


Vorbei.

(Lola Landau.)

Antonio Müller-Herrneck.




Lie-be ist tot und leer.
Die wei - ßen Blü - ten-
ker-zen am Baum, die ha - ben ge-träumt ei-nen kur - zen Traum, und
ih - re Lich-ter, die lö - schen aus; wie dun - kel ist es bei mir im Haus, wie
dun - kel bei mir im Haus!
Es
molto sosten.
a tempo
rall.
a tempo
pp legato
poco string.
ritard.
più p
cresc.
dim.
langsam
dim.
rall.

war ein so lä-cheln-der, blü-hen-der Mai. Nun sind die lich-ten

a tempo, etwas ruhiger (♩ = 68.)

pp *poco marcato*

mp

Stun-den vor-bei. Ich si-tze im grau-en Däm-mer-schein, ich

ritard. *a tempo, noch etwas langsamer*

r. H. *sotto voce*

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(*Pedalwechsel genau beachten.*)

p *poco f*

si-tze im grau-en Däm-mer-schein und bin al-

sf

Ped. * Ped. * Ped. *

p

lein, und bin al-lein.

rall. - - molto *langsam* *espress.*

p *pp* *p*

Skizze.


Con moto.
Adolf Ehrenberg.
PIANO.
p
mp
p stringendo e crescendo
mf
decresc. e ritard.
p
Meno mosso e con espressione (Canon).
p
mf

p

pp

Tempo I.

p

mp

p string. e cres - cen - do

mf

decresc. e ritard.

p ritenuto

pp ritenuto

a tempo

mp

Zu Dritt.

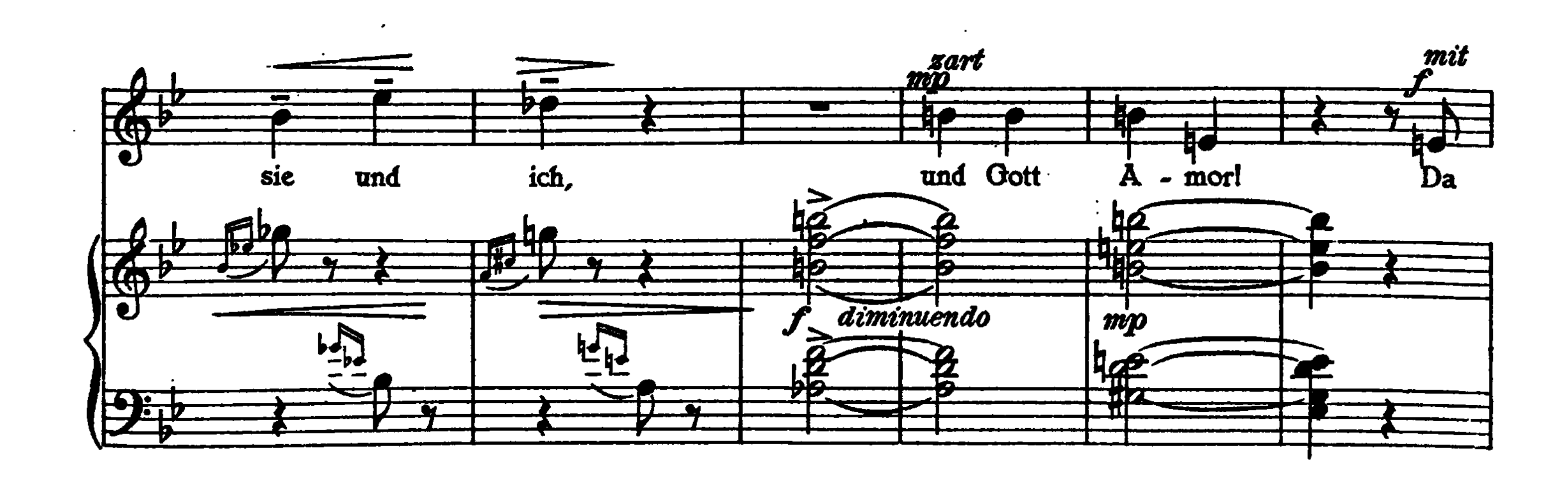
(Börries Freiherr von Münchhausen.)

Margarete Schweikert.

Erzählend, leichtflüssig und sehr rhythmisch.







Pathos

plötz-lich ist er-lo-schen das Licht, wer es ge-tan, ich

f

eindringlich *sehr breit*

weiß es nicht, sie o-der ich, sie o-der ich,

ritenuto sempre

ganz leise und süß

o-der A-mor!

mp *pp*

wieder im Tempo

sempre piano

beinahe gesprochen

f

ja, A-mor!

pp

f schnell einfallend

Gleich und Gleich.

(Joh. Wolfgang von Goethe.)

Bernhard Seidmann.



„Wir reiten."

(Reinhard Weer.)




Etwas langsamer.
Tempo I.
ir-gend-wo, Und bangt um un-ser Strei-ten. Wir rei - - ten
ad lib.
meno mosso
Langsamer.
Fragt
poco a poco più cresc.
sfz
Kei - ner, wo man mor - gen weilt, Gilt al - les nur dem Heu -
più tranquillo
poco string.
breit
te, Und al-les Land, das wir durch-eilt, Wird un - - serm Heer zur
mf


Beu - te
molto espress.
sfz
pp subito
una corda
Langsam, (träumerisch.)
Am A-bend-himmel lugt ein Stern Fern liegt die Heimat Wel - ten - fern
dolce
l. H.
In blau-en Sehnsuchts - wei-ten, Wir rei - ten, Wir rei - - - ten.
Tempo I.
poco acceler. e cresc.
precip.
ff
ff

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 19
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Kleiner Walzer.

Hans Schink.



Severin Eisenberger freundschaftlichst zugeeignet.

Krakowiak.

St. Lipski, 1916.




marcato
f
con forza
Poco tranquillo.
p
rallent.
a tempo
1.
2.
rubato
f


Tempo I.
risoluto
cresc.
tr
sfz
grandioso
f
sfz
8
f

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 20

III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.

Ludwig Gaber.




p
cresc.
sfz
fp
f
mf
f espress.
pp
mf


pizz.
arco
pizz.
arco
Fine.
Langsamer.
Langsamer.
espress.
espress.
tr
tr


A S.
tr
ff
mf
sfz
f
8
pizz.
arco
p
rit.
pp
mit Ausdruck
espress.
ritard.
D. C. al Fine.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.

Violine.

Ludwig Gaber.



III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.

Violoncello.

Ludwig Gaber.



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 21

Die Mutter singt.

Alfred Bortz, Op. 21 Nº 1




espressione
mf mit Wärme
p
poco riten
pp
a tempo
8
p dolc
pp
pp espressivo
poco lento
p
pp
ppp
pppp

Herrn Hofopernsänger Georg Meader gewidmet.

Abendlied.

(O. Jul. Bierbaum.)




-mal leis ein We - hen, dann bleibt der A - tem ste - hen der mü-den, mü - den
Welt, nur noch ein za-ges Be - ben fühl' durch die Nacht ich
schweben, auf die der Frie - de sei - ne Hän - de
hält.
pp
p
mf
dimin
(zart.)
ppp
(mit Dämpfer.)
poco rit.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ey, ey! *)

Aus: Des Knaben Wunderhorn.



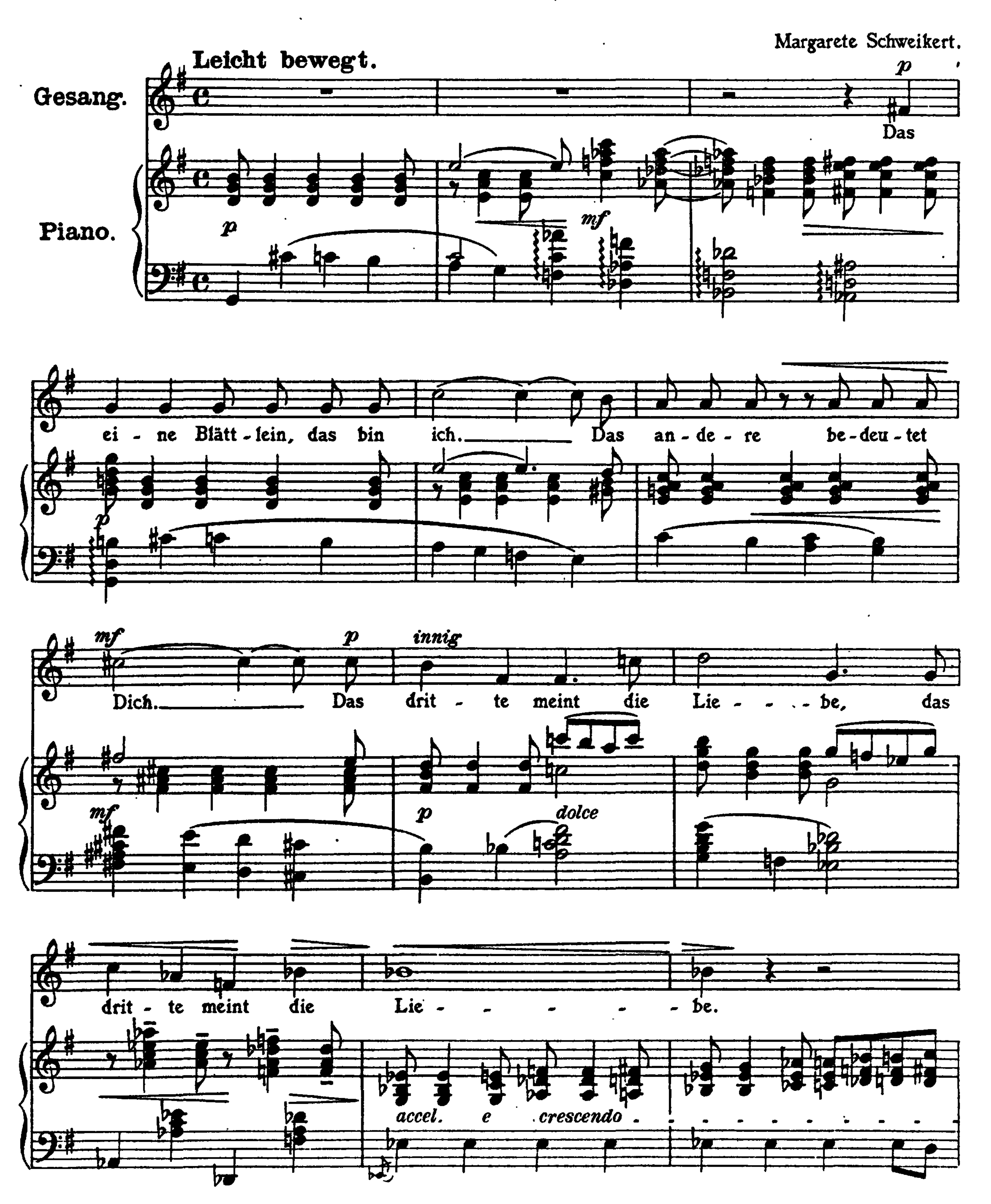
*) Entnommen einem bei C. A. Klemm (Leipzig) erscheinenden Liederkreis.


Schatz hat al - le Mor - gen ein' an - dern Schatz im Sinn.
geht ihr al - le Mor - gen ein an - drer Frei - er nach.
marcato
f
1.
2. Ey,
mf dim.
p mp
2.
f
ein an - drer nach.
f
dim. mf
p
pp
ppp
ff

Mit drei roten Rosenblättern.

(Otto Michaeli.)

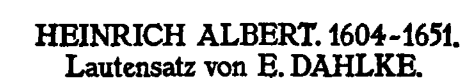
Margarete Schweikert.




p
sehr ausdrucksvoll
mp steigern
Ro ter Mund, nun hal - te
still! Ro ter Mund, nun hal - te
p
sehr ausdrucksvoll
f mit verhaltener Kraft
still!
Weißt du was ich
mf
sempre
crescendo
f
will?
loco
sub. p
dolcissimo
pp mit großer Zartheit und Innerlichkeit
was ich will?
pp

XXXVIII. Jahrgang.
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.
1917 No. 23

Waldgesang.



HEINRICH ALBERT. 1604-1651.
Lautensatz von E. DAHLKE.

Fröhlich, doch nicht zu schnell.

Gesang.

Guitarre.

1. Hier, wo die dik-ken Bäu-me steh'n, in de-ren Schat-ten man kann geh'n, will ich ver-las-sen al-les Leid und mei-ne lan-ge Trau-rig-keit bei-sei-te tun auf ei-ne Zeit.

2. Wie hat doch die Na-tur das Tal so schön ge-zie-ret ü-ber-all. Wer hier nicht los wird sei-ne Pein, wer hier nicht Freud' und Lust nimmt ein, muß ja gar un-em-pfind-lich sein.

3. Was Herz und Augen weiden kann,
Das trifft man hier ja alles an.
Willst du die Sonne? sie ist hier.
Begehrest du den Schatten dir?
Du kannst ihn haben nach Begier.

4. Der Vögel heller Haufe singt,
So daß der ganze Wald erklingt:
Die Nachtigall vor allem macht,
Daß man die andern fast verlacht
Und nur allein auf sie gibt Acht.

5. Wir wollen nicht die letzten sein;
Laßt uns mit ihnen stimmen ein;
Rührt eure Saiten, daß es klingt.
Weg alles, was Betrübnis bringt
Und unsern Sinn zu Unmut zwingt.

6. Kommt eine gute Stunde für,
Nimm sie in acht und halt sie dir.
Schieb deine Fröhlichkeit nicht auf,
Die Jahre kommen bald zu Hauf'
Und enden unsern kurzen Lauf!

7. Wer schenket ein vom Weine hier?
Dies Glas, mein Bruder, bring ich dir.
Soll das Gemüte werden frei
Und ohnig der Melancholei,
So muß ein Trunk auch sein dabei.

Der Rheinwein schafft den Sinnen Kraft.



4. Gleich dabei so steiget auch
Aus dem schönen Glase
Der Geruch durch seinen Brauch
Kräftig durch die Nase.
Ei, wie stärkt er das Gehirn
In erfreuten Wesen,
Daß der Schlaf und auch die Stirn
Alsobald genesen.

5. Sehet nun, wie sich der Wein
Weiß in uns zu schicken,
Daß wir ihm verbunden sein
In gar vielen Stücken.
Kann er unsre Sinne so
Und den Leib begraben,
Ei, so macht euch mit ihm froh,
Weil ihr ihn könnt haben.

Marsch.

AUGUST FERDINAND HAESER. (1818)
Klavierbearbeitung von PAUL GRELLMANN-Jena.





f
p
ff
f
p
f
p
f
p
f
p
f sempre
ff

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 24
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

II.

Im Volkston.

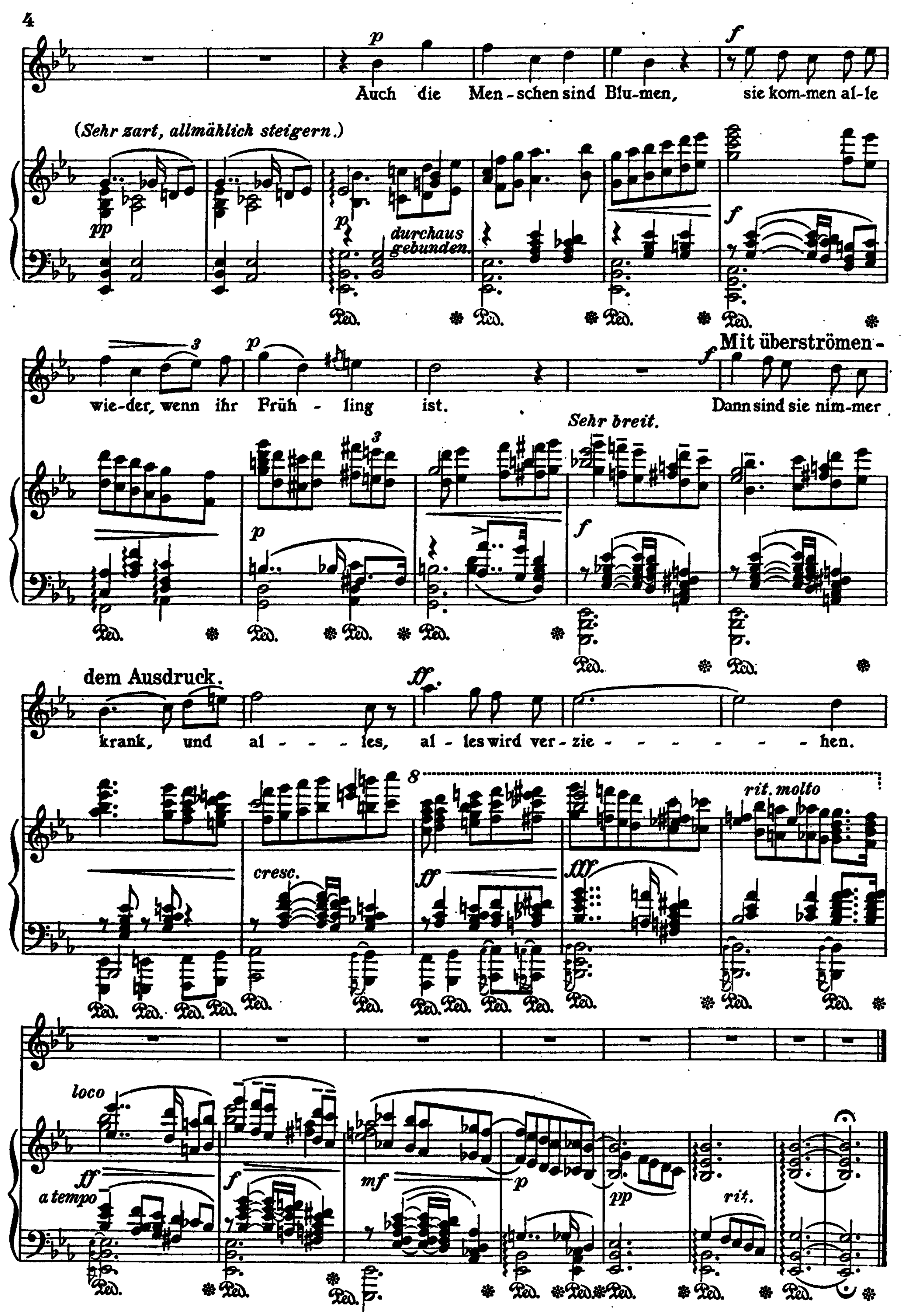
Johanna Senfter.




3
p
pp
f
mp
mf
zö - - - - - - gern
Langsamer.
zögernd

Aus and'rer Welt.




(Sehr zart, allmählich steigern.)
pp
p
Auch die Men-schen sind Blu-men, sie kom-men al-le
durchaus gebunden.
Ped.
f
wie-der, wenn ihr Früh - ling ist.
3
Sehr breit.
Mit überströmendem Ausdruck.
Dann sind sie nim-mer
krank, und al - - - - les, al - les wird ver-zie - - - - - - - - hen.
cresc.
ff
fff
rit. molto
8
loco
a tempo
mf
pp
rit.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 1

Pro peccatis

aus dem Stabatmater in C-moll.




pp
Vi - dit su-um dul - - - - - cem
tr
pp
na-tum mo - ri en do de-so - la-tum dum e - -
mf
mf
mi - sit e-mi-sit spi - - ri-tum dum e-mi - - sit
f
tr
f
e mi - - sit spi - ri-tum.
rall.
3
f

Übermut

Kurt Striegler Op. 6 Nº 5




pp tempo
Ped.
Äußerst schnell
ppp
crescendo
ff
rit.
ppp

Hildegard Friese gewidmet.

Albumblatt.

Oscar Schröter.




mf
pp
mf
rit.
p
rit.
Più mosso.
f
f
f
cresc.
cresc.


ff
mf
p
pp
ff
mf
p
pp
p
p



XXXVIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1917 No. 2
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Hildegard Friese gewidmet.

Albumblatt.

Violine.

Oscar Schröter.



XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 3
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ständchen.

Für Violine Solo.

Walter Schulz.



Worte von Elsbeth Sixt.

Erster Teil.

1. Komm' herab du süße Kleine,
Komm' herab, der Lenz ist dein,
Schlich sich heut' beim Vollmondscheine
Über die Mauer zu Dir ein.

2. Lockend breitet er die Arme,
An der Hand den Zauberstab
Daß im Kuß auf 's neu erwarme,
Was sich barg in Winters Grab.

Zweiter Teil.

Trio.

3. Vöglein girren, Glöcklein melden,
Elfen rüsten sich zum Tanz,
Bräutlich schmücken sich neue Welten
Blüt' und Blumen steh'n im Kranz.

4. Liebste laß nicht lange warten,
Nütz' der Stunden rasche Art
Holder Lenz wird Deiner warten
Dich umschmeicheln fein und zart.

Erster Teil.

5. Sehnend sucht er Deine Liebe,
Weil Du jung wie er und hold,
Legt in 's Herz Dir süße Triebe
Nimm, o nimm der Gaben Gold.

6. Komm' herab und schließ den Reigen,
Liebste komm' und spute Dich,
Elf' und Blumen woll'n Dir zeigen,
Wie sich 's lebet wonniglich.

Landsknechtlied.

(Heinrich v. Reder.)

Max Lang.



Der „Neuen Musikzeitung“ zum ersten Abdruck überlassen. Max Lang.

Un - sre Lin - ke auf dem Schwer - te, in der Rech - ten

mf *cresc.*

ei - nen Spieß, fech - ten wir, so - weit die Er - de,

mf

poco rit. *f a tempo*

bald für das und bald für dies. Dies und das,

poco rit. *f a tempo*

Suff und Fraß, soll ein Landsknecht ha - - - - ben.

cresc. *poco allarg.*


f
daß wir Beut' und Ruhm ge - - win - nen, zieh'n wir mu - tig
con brio
in die Schlacht. Ein - mal müs - sen wir von hin - nen,
mf
mf
f
lu - stig drum bei Tag und Nacht; bei Nacht und Tag,
poco rit.
a tempo
ff a tempo
was er mag, soll ein Landsknecht ha - - - - ben, bei ben.
2. Mal molto rit.
1.
2.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 4





f a tempo
tr
cresc.
cresc.
p
pp
cresc.
pp
con 8va
con 8va
p legato
cresc.
f
cresc.
f



cantando pp cresc. tr

p tr tr

p p

rit. a tempo cantando molto espr. mf con 8va

pp ff pp pp cresc cresc.

rit. 8va

Schlummerlied.

Max Geißler.



XXXVIII. Jahrgang.

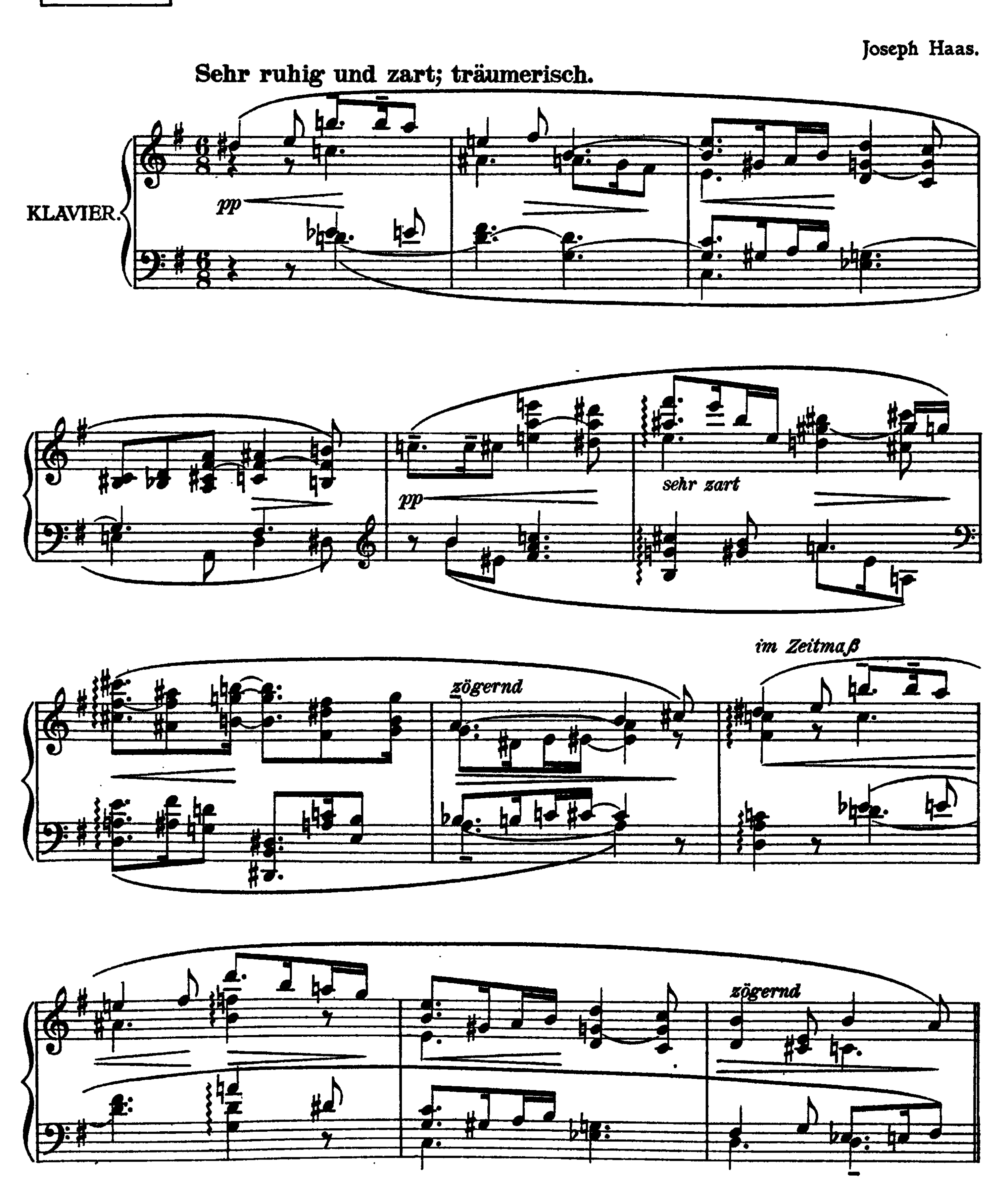
Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

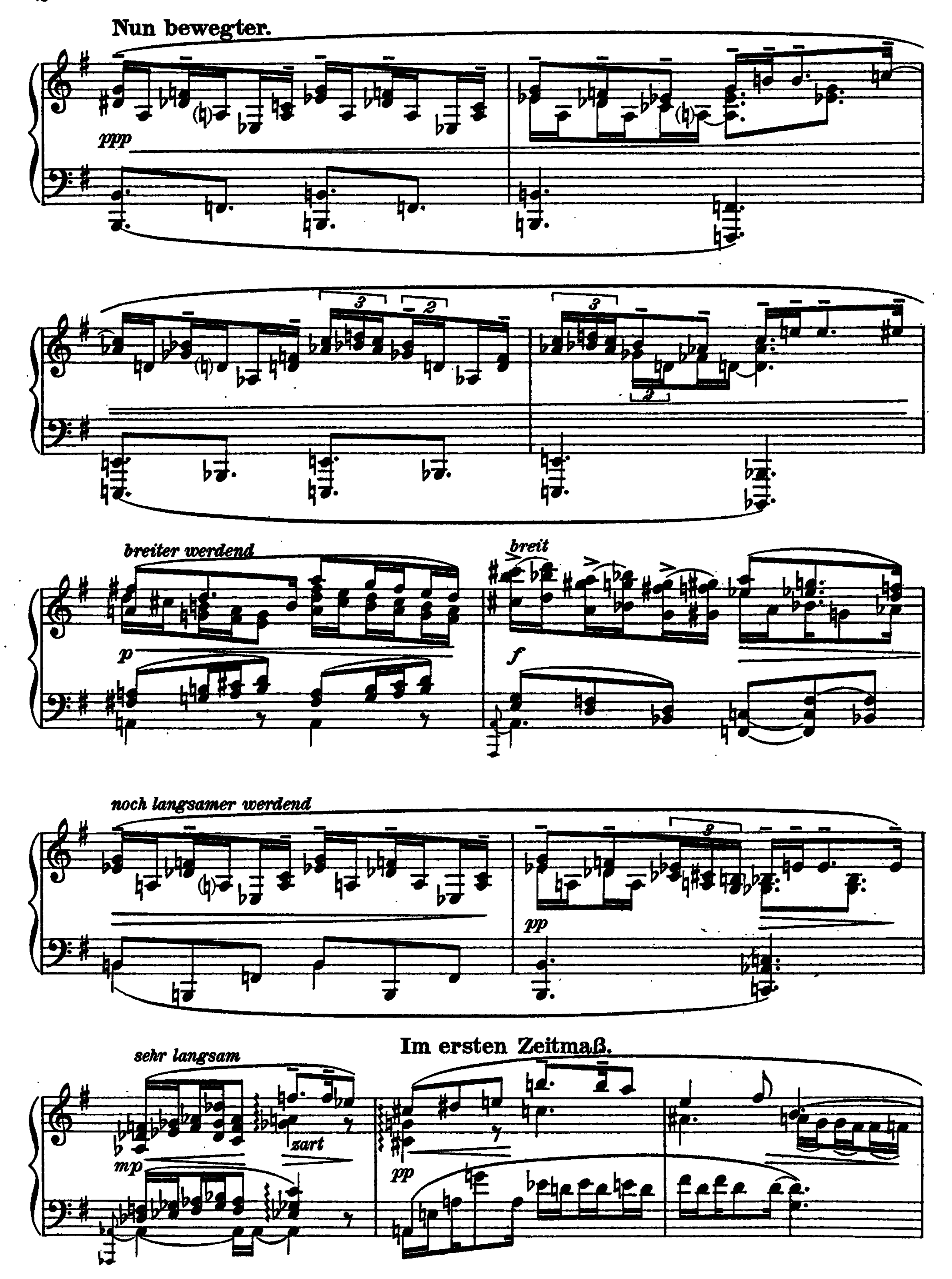
1917 No. 5

Am Abend.

Joseph Haas.



Der Neuen Musikzeitung zum ersten Abdruck überlassen.


Nun bewegter.
ppp
breiter werdend
p
breit
f
noch langsamer werdend
pp
sehr langsam
Im ersten Zeitmaß.
mp
zart
pp


pp
sehr zart
etwas bewegter
Nun sehr langsam.
zögernd
p
pp
äußerst zart
noch langsamer
ppp
Ped.

Weihnachtsandacht.

C. Knayer.



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 6

Heiliger Abend im Felde.

Rich. Wintzer.

Rich. Wintzer.




p accel. poco a poco
klingt in dir fort von dem furcht-ba-ren Rin-gen!"" „Nicht ist's ein Klin-gen und
p accel. poco a poco
Sum-men und Sin - gen wie von Ge - wehr, von Ka - no - ne und Schlacht."
p a tempo
„„Bru-der, es sind wohl der hei - li-gen Nacht hei - li-ge Tö - ne, die zu uns drin-gen.""
pp a tempo
pp
„Hei-mat-ent - sand-tes hei - li-ges Tö - nen, dich nun er - kenn' ich im klin - genden Ohr."
Mel. un poco marc.
pp
pp
„„Se - li-ges Summen, das leis' sich ver - lor hin in die Fer - ne zu Deutschlands Söh - nen.""
pp
pp


pp
„Hörst du es sin - gen mit heim - li-chen Zun - gen? hörst du es läu - ten vom däm-mernden Turm?"
Mel. un poco marc.
pp
Etwas bewegter.
mf
„„Das ist nicht Vor-wärts! das ist nicht Sturm! so wird kein Feind - li-cher
mf
f
nie - der-ge - run - gen." „Hörst du den Chor? das Froh - lo - cken der Kin - der?
p
cresc.
mel. un poco marc.
p
cresc.
siehst du der Mut - ter leuch - tend Ge - sicht?"
f
mf
„„Bru - der, ich hö - re; ich
f
mf
seh auch das Licht: heut' hat's ge - spen - det der Hei - land dem Sün - der!""


Langsam.
p
„So laß uns be - ten, der Hei - mat ge - den - ken, e - he der Mor - gen uns
pp
ruft in die Schlacht."
f
„„Herr, der du sand - test die hei - li - ge Nacht,
f
p
mö - gest du Sieg uns und Frie - den schen - - ken!""
Tempo I.
p
pp
p
pp
rit. e dim.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 7

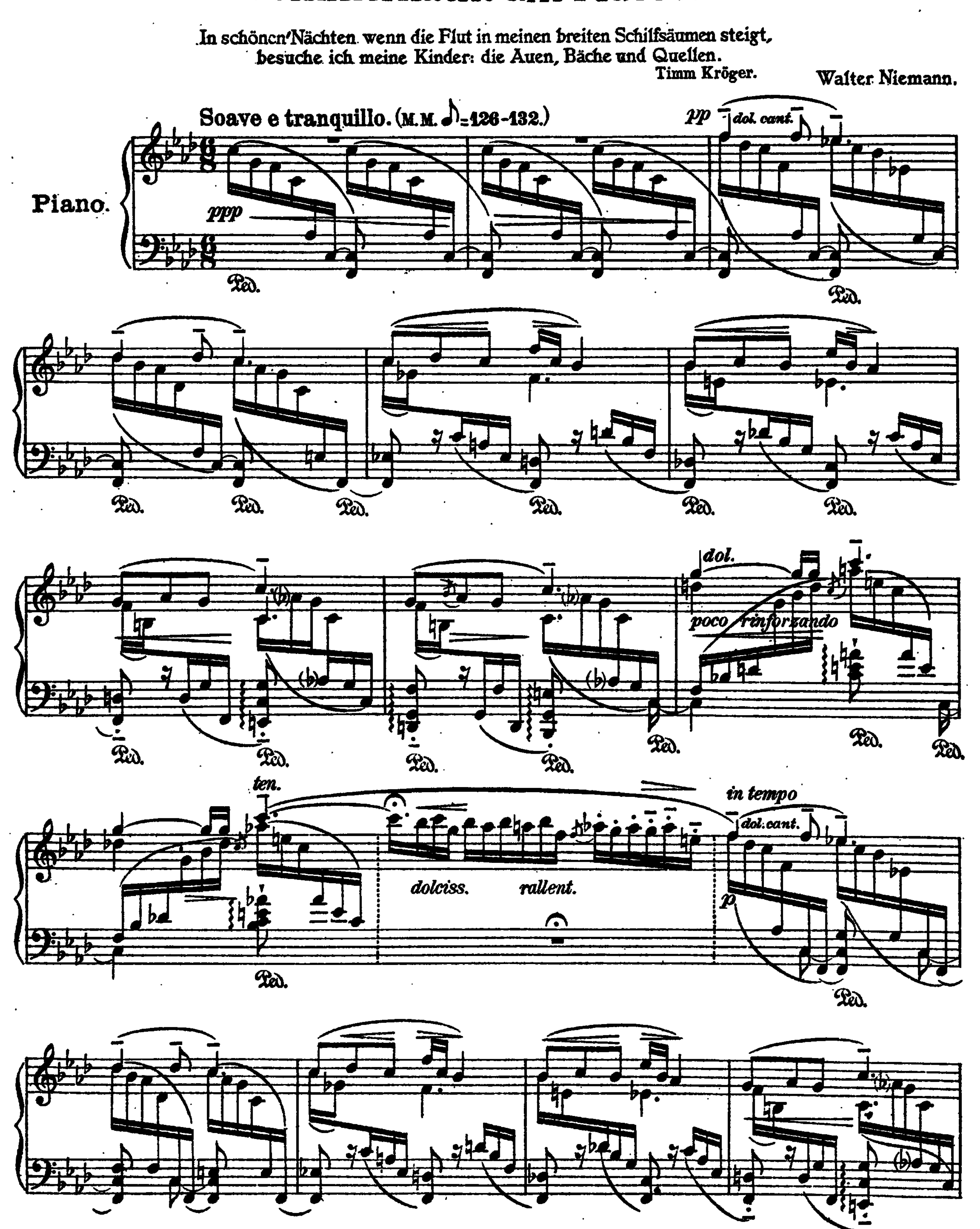
An Hans Sonderburg in Kiel.

Sommernacht am Flusse.

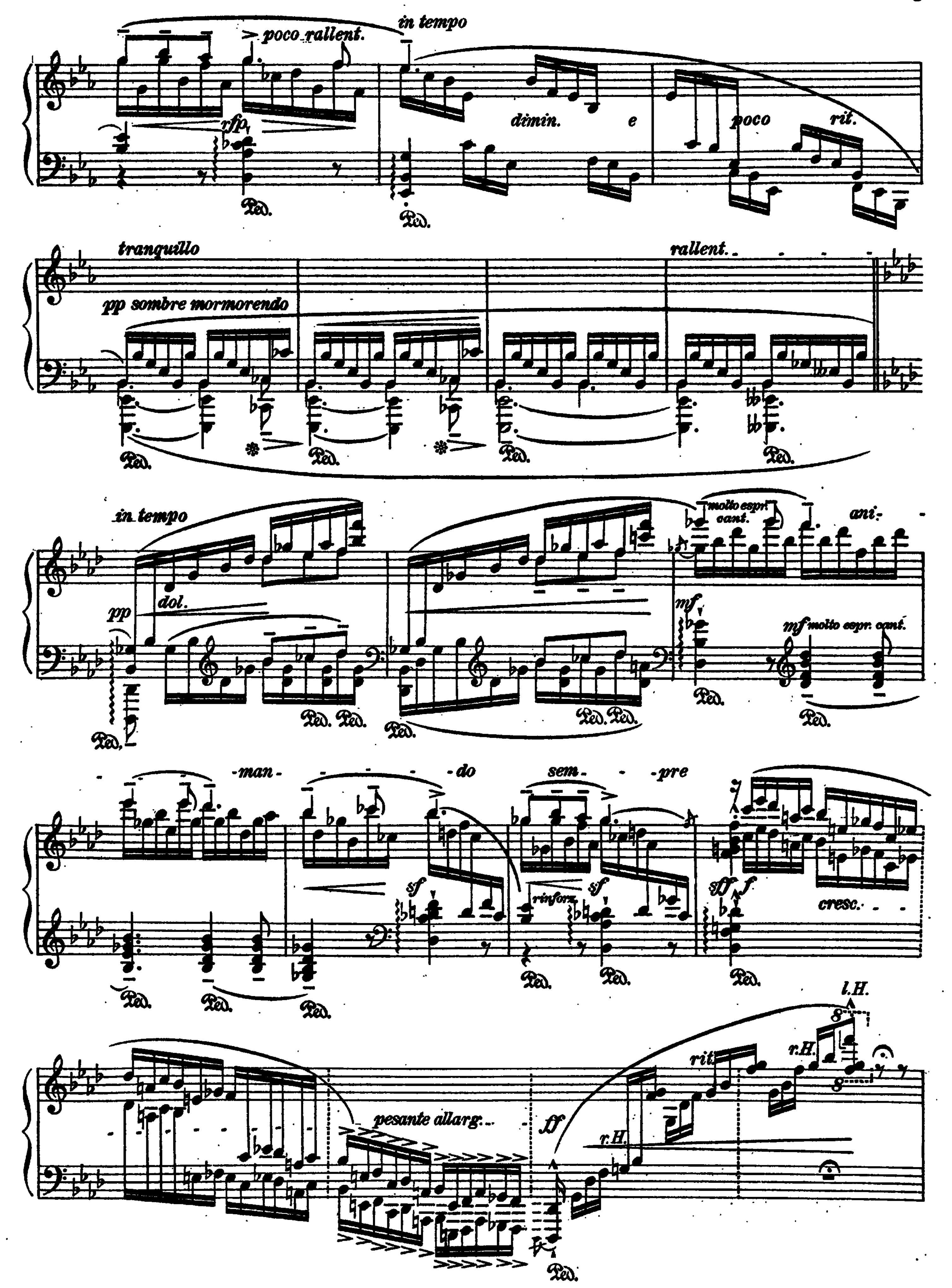
In schönen Nächten wenn die Flut in meinen breiten Schilfsäumen steigt,
besuche ich meine Kinder: die Auen, Bäche und Quellen.

Timm Kröger.

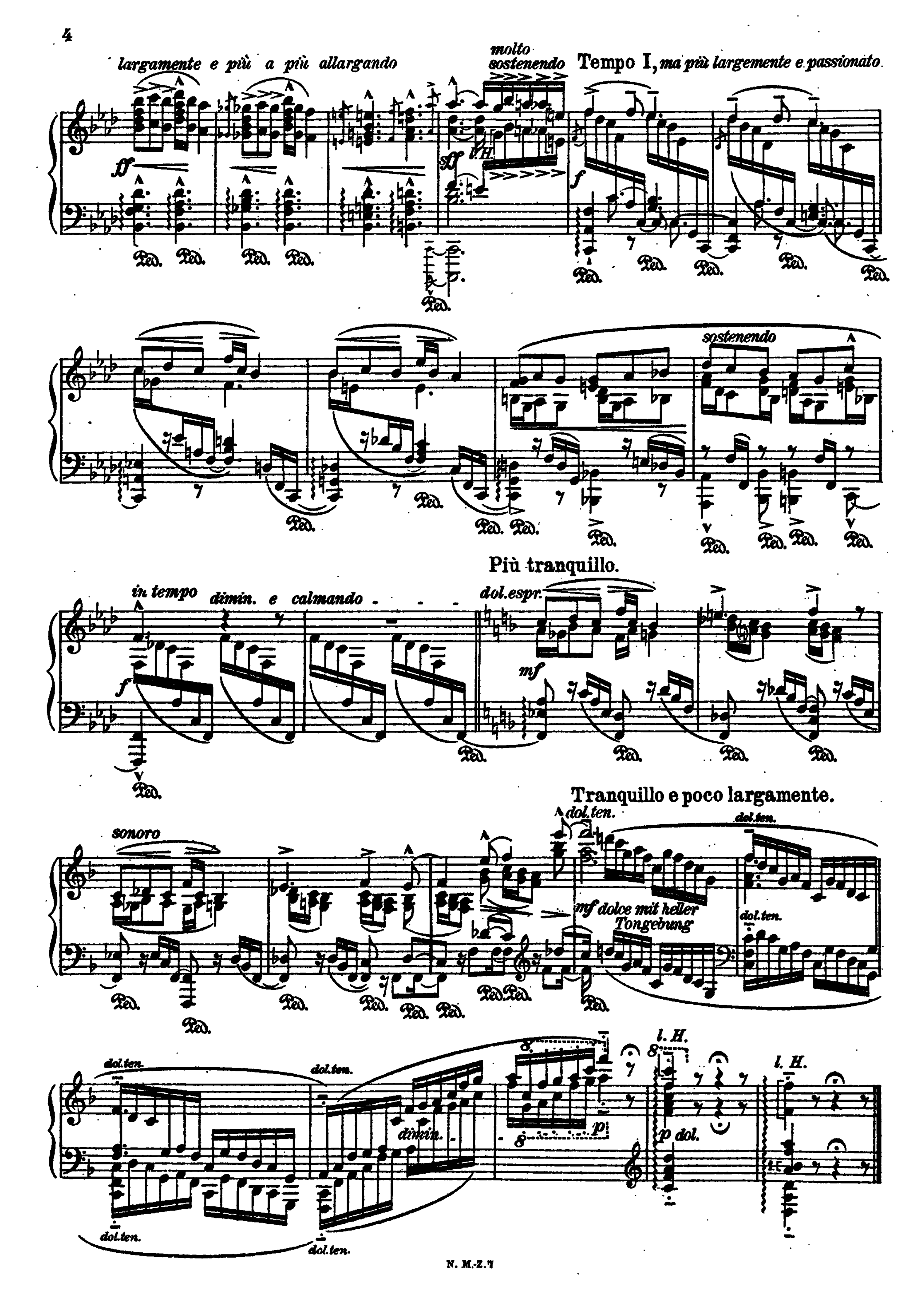
Walter Niemann.




dol.
ten.
poco rinforzando
Poco più tranquillo.
rallent.
p dol. armonioso
in tempo
dolciss. e delicato
pp
dol. cant.
mp legato
dol. cant.
(sempre Ped.)
rfp
rfp
dolciss. cant.
pp subito e delicat.
dolciss. cant.
rfp



poco rallent.
in tempo
rfp
dimin.
e
poco
rit.
tranquillo
rallent.
pp sombre mormorendo
in tempo
pp
dol.
molto espr. cant.
ani-
mf
mf molto espr. cant.
-man-
do
sem-
-pre
sf
rinforz.
sf
sff
f
cresc.
pesante allarg.
ff
rit.
r.H.
l.H.


largamente e più a più allargando
molto sostenendo
Tempo I, ma più largemente e passionato.
ff
sff
l. H.
f
Ped.
sostenendo
in tempo
dimin. e calmando
Più tranquillo.
dol. espr.
mf
sonoro
Tranquillo e poco largamente.
dol. ten.
mf dolce mit heller Tongebung
dimin.
p
l. H.
p dol.

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 8
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Und doch!

Gedicht von H von Preuschen.

Wilhelm Mauke, op. 67/I.









end - los rek - ken, und end - los, u - fer - los die Pein und Qual mich meer - gleich

schwer *f*

hoch und höh - er nur um - schwoll

f 14 14

als wol - le sie er - trän - - ken mich in

14 14

Leid.

Ruhiger.

Und doch, und

mf

zunehmend

doch, es war ein Won - ne rausch denn ich war jung und wild und hat - te


Sehr feurig.
Flü - - - gel.
Und Flü - gel hab ich noch wenn auch be-
schnitten vom Schicksal nun und Zeit doch aber Flügel.
rall.
Nicht eilen.
Sie tra - gen mich empor ob al - lem Wust und Qua - len des All -
smorz.
marcato
tags in die reinern Lüf - te, da-rin al - lein mein
rall.


Ge-ni-us wirkt und lebt
Tempo I.
loco
8va basso
ff
und stetig wach - sen wird, bis er einst schat - - -
sf
tet durch seinen Glanz die Welt,
doch hab ich Flü - - - - gel.
tr

Herrn Julius Neudörffer-Opitz, Kgl. Kammersänger zugeeignet.

Österreichisches Reiterlied.

Hugo Zuckermann.

Hans Gansser.




Im Zeitmaß
mann.
Drü-ben am
Ak-ker-rain schrei-en zwei Ra-ben
langsamer
langsam, mit banger Ahnung
Werd ich der er-ste sein,
sehr leise
den sie be-gra-ben?
Aufschwung
Was ist da-bei?
begeistert
Viel
breit
hunderttau-send tra-ben in Östreichs Rei-te-rei.
keck
Im Zeitmaß
(betont)
sehr ruhig und ernst
Drü-ben im A-bend-rot flie-gen zwei Krä-hen.
(betont)

mit großer Fassung — *Aufschwung*

Wann kommt der Schnitter Tod, um uns zu mä - hen? Es ist nicht schad! Es ist nicht

mf *f*

mit Begeisterung — *breit bis zum Schluß*

schad! Seh ich nur un - se - re Fah - nen wehn auf Bel - - ge - rad!

f *ff*

Kleine Neckerei.

Leicht, doch nicht zu rasch.

Ludwig Gaber.

PIANO.

p *pp* *p*

pp *pp* *ppp*

mp *p* *pp*


mf
mf
f
mf
mf
f
p
pp
f
ff
rit.
pp
a tempo
p
pp
p
pp
pp
ppp
pp
mf
p
pp

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 10
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Willy Friedrich, Halle a/S zu eigen.

Menuett.

Hans Schmidt.





tr
f
oder
p
oder
f
cresc.
cresc.


tr
p
mf
f
dim.
pizz.
sempre spiccato
Fine.


f
f
p
p
mf
mf
Menuett D.C.

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 10
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Herrn Willy Friedrich, Halle a/S zu eigen.

Menuett.



Ein Albumblatt.

C. Cämmerer.




Ein wenig bewegter.
mf
p
mf
p
pp
rit.
con Sordini
a tempo
pp
poco
ritard
p
mf
morendo
pp

Volkslied.

Patrouille in der Nacht.

(Karl Bröger.)

Constantin Brunck.








Etwas bewegter.
mp
3. Drei sind noch grad ge - sprun - gen dem Tod aus sei - nem
p
Tempo I.
Pfad je - dem hat das Ohr ge - klun - gen, als
p
poco riten.
pp
hätt ei - ne Stimm' ge - sun - gen: Mein gu - ter Ka - me -
poco riten.
pp
ritard.
ppp sehr langsam
rad. Mein gu - ter Ka - me - rad.
ritard.
ppp

Ein Albumblatt.

Violine.

C. Cämmerer.



XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 Nr. 12
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Lebensfreude.

I. Zu gleichen Teilen.

H. M. Heidrich, Op. 6. Nr. 1.




a tempo
f
Es glimmt in je - der Brust da - von ein Fünklein
rit.
a tempo
drin-nen, nur daß die Trä-nen meist ver - lö-schend drü-ber rin-nen.
cresc. e rit.
p
a tempo
mf
So schwer kein Le - ben ist daß nicht zu glei-chen Tei - len die
sf
Freu - de bei dem Schmerz kann un-ver-min-dert wei - len!
rit.

Dem Andenken meines bei St. Dié gefallenen Neffen R. Durstewitz.

Omen.

(Geibel.)

Chr. Knayer.

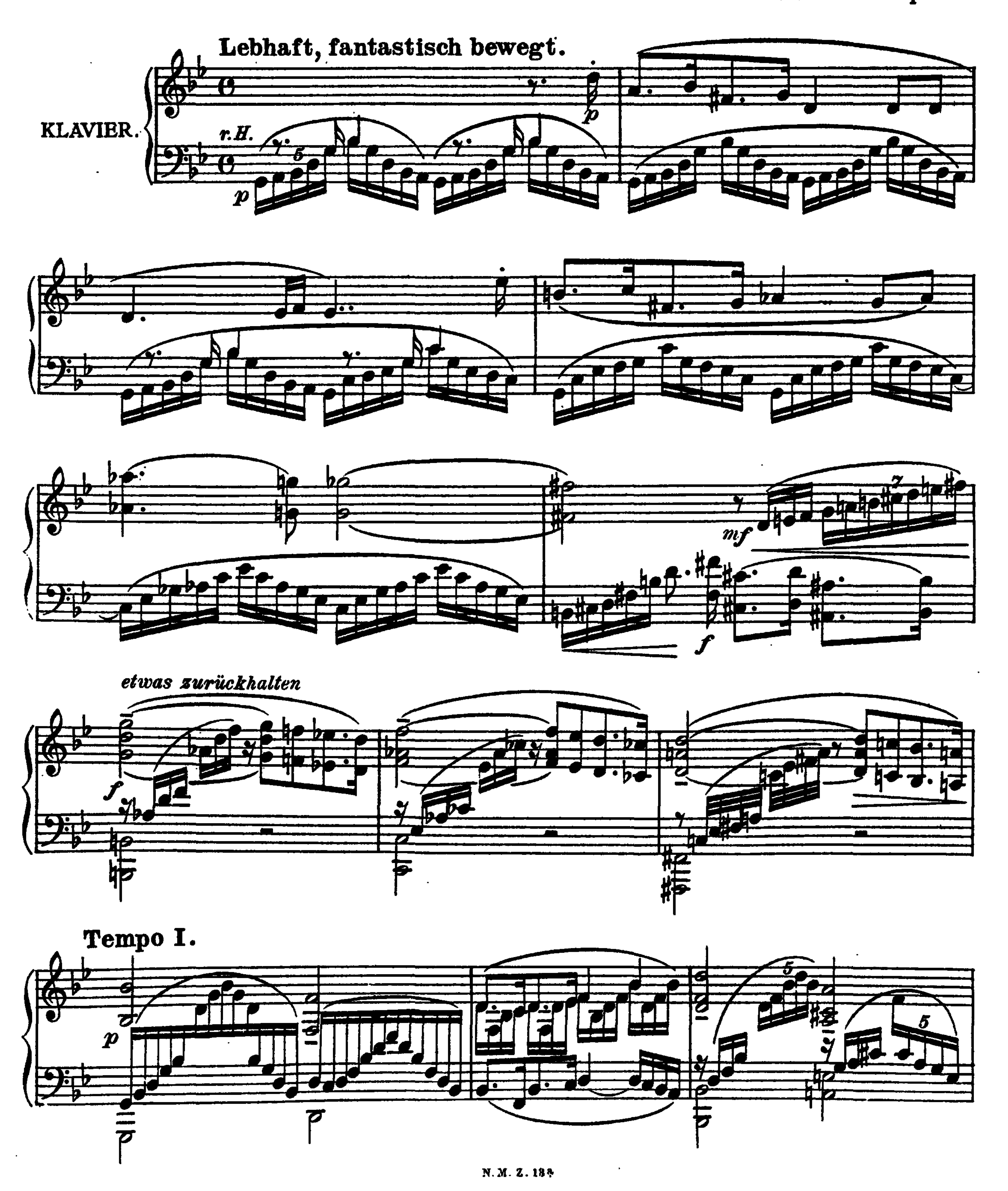



Schau - der geht rie - selnd durch mein Blut! In's
cresc.
cresc.
Ped.
Fen-ster fällt ein fremdes Licht, der Him-mel steht in Glut!
f agitato
sf
f
sff
mf
dumpf
mp
cresc.
Ich weiß nicht, was da glü-het, ist's Früh- ist's A-bend-rot? Ich weiß nicht, hat die
dolce
f
Lie-be ge-pocht, o-der war es der Tod!
langsam arpeggieren
agitato
mäßig
rall.
p
mf
sff

XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 13
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Sphinx.

Wilhelm Mauke Op. 60 2.





f
mf
sehr ausdrucksvoll
f
Ped.
sf mp
sf mp
Ped.
p
p
pp
p
mf

Frau Marie Heller-Sadecka freundlichst zugeeignet.

Mazurek Nr. III.*)

St. Lipski (Krakau.)

Con anima, ma non troppo.



*) Dies der richtige Name unseres Nationaltanzes! statt des gebrauchten „Mazurka"!

Tempo I.

f

poco rit.

a tempo

f *poco più mosso*

simile

tr

f

8va bassa

loco

con 8va

ff

Ossia.

f

8va bassa

Ped. *

1909.

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917
No. 14

Ostern.

(Lulu von Strauß und Torney.)

Musik von Otto Seifert.




al - len Tür - men zu-sam - men läu - tet es land - hin-ein;
Herz, mit Glocken und Flam - men bricht der Früh - ling, der
Früh - ling ein.
f
ff
hervortetend
rit.
8va
molto cresc.
fff

Meiner lieben Frau!

Zufriedenheit.

(Ludwig Uhland.)

Franz Rabich.




sas-sen ganz ver-schwie - gen mit in - ni-gem Ver - gnü - gen, das Herz kaum merk-lich
schlug. Was soll-ten wir auch sa - gen, was konn ten wir uns fra-gen? Wir wuß-ten ja ge -
nug.
ritard.
a tempo
Es mocht uns nichts mehr feh - len, kein
Seh-nen konnt uns quä - len, nichts Lie - bes war uns fern, aus lie - bem Aug ein Grüs-sen, vom
lie-ben Mund ein Küs-sen gab eins dem an - - - - dern gern.
dolcissimo (beide Pedale)

Tanzbilder

2. Menuett

Karl Thiessen, Op. 32 № 2



„KÄUZE“

Musikalische Scheerenschnitte für Klavier





p
mf
f
sf
sf
mf
f
rit.
sf
mf
accel.
(zögernd) sf
sf
sf
sff
sf

Tanzbilder

2. Menuett

Karl Thiessen, Op. 32 No 2



XXXVIII. Jahrgang. **Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.** 1917 No. 16
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Frühlingsgruß.

(Skizze.)

Zart und duftig in langsamen Tempo.

Rud. Ew. Zingel.

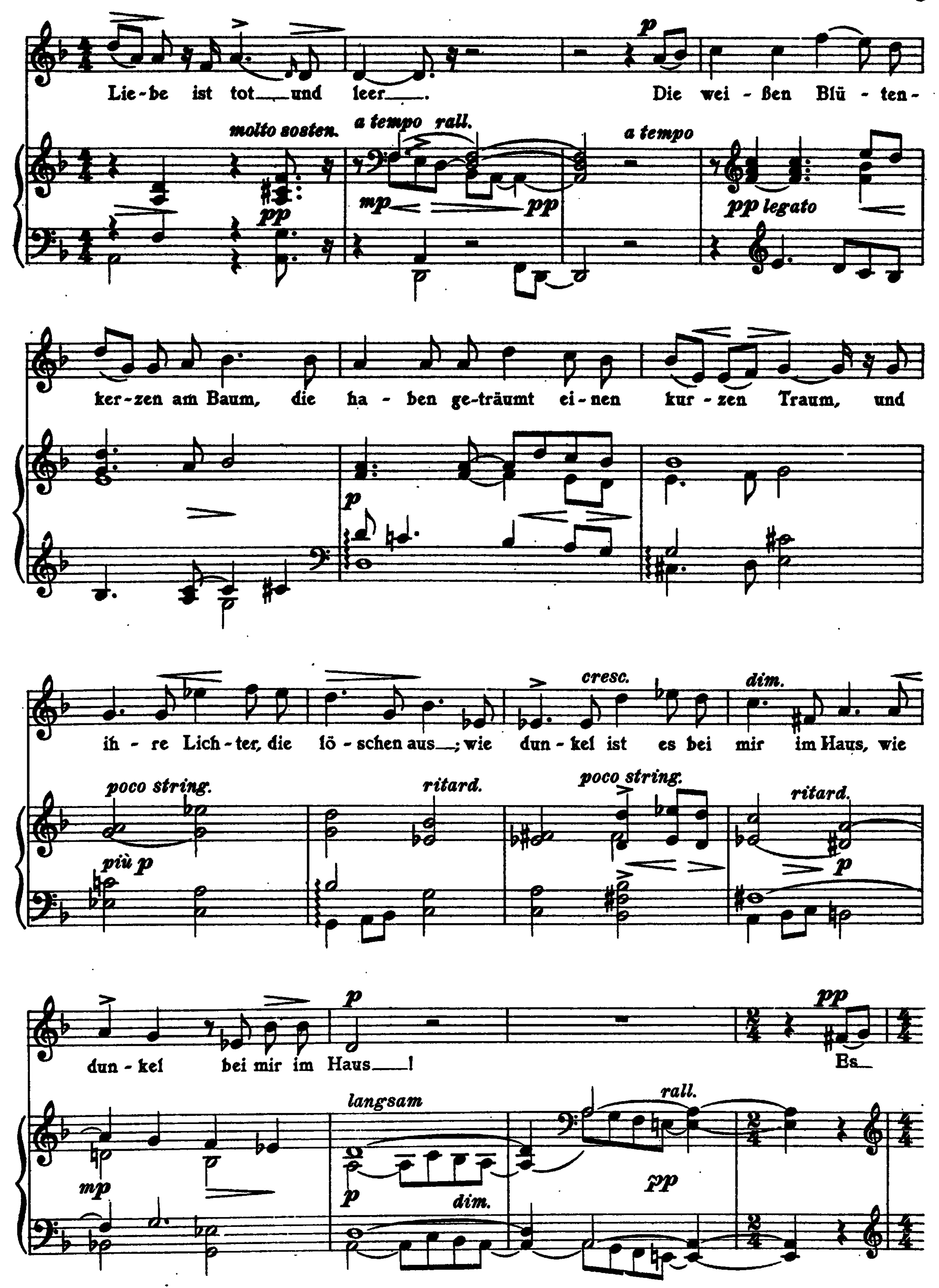


Vorbei.

(Lola Landau.)

Antonio Müller-Herrneck.




Lie-be ist tot und leer.
Die wei-ßen Blü-ten-ker-zen am Baum, die ha-ben ge-träumt ei-nen kur-zen Traum, und ih-re Lich-ter, die lö-schen aus; wie dun-kel ist es bei mir im Haus, wie dun-kel bei mir im Haus!
Es
molto sosten.
a tempo
rall.
a tempo
mp
pp
pp legato
p
poco string.
ritard.
più p
cresc.
dim.
langsam
mp
dim.
rall.



war ein so lä - chein-der, blü - hen-der Mai___. Nun sind die lich - ten

a tempo, etwas ruhiger (♩ = 63.)

pp poco marcato

mp

Stun-den vor-bei. Ich si - tze im grau - en Däm - mer-schein___, ich

ritard. *a tempo, noch etwas langsamer*

r. H.

sotto voce

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

(*Pedalwechsel genau beachten.*)

p *poco f*

si - tze im grau - en Däm - mer-schein___ und bin al -

sf

Ped. * Ped. * Ped. *

p

lein___, und bin al - lein.___

espress.

rall. - - molto *langsam*

p *pp* *p*

Skizze.



Con moto.
Adolf Ehrenberg.
PIANO.
p
mp
p stringendo e crescendo
mf
decresc. e ritard.
p
Meno mosso e con espressione (Canon).
p
mf

p

pp

Tempo I.

p

mp

p string. e cres - - cen - do

mf

decresc. e ritard.

p ritenuto

pp ritenuto

a tempo

mp

Zu Dritt.

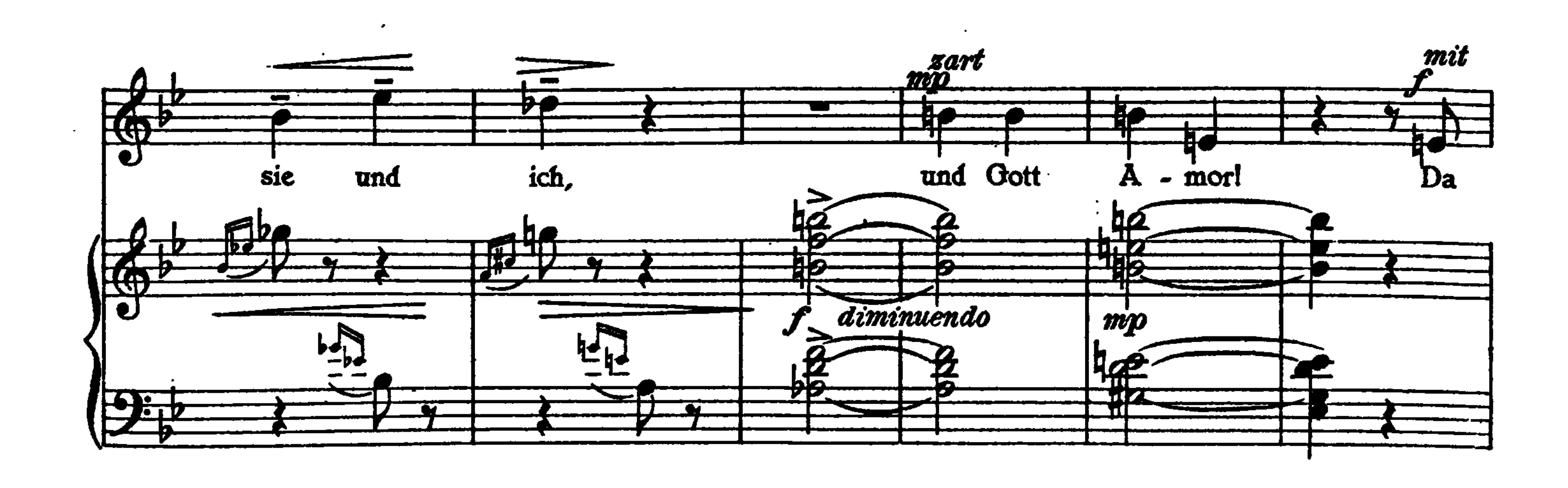
(Börries Freiherr von Münchhausen.)

Margarete Schweikert.

Erzählend, leichtflüssig und sehr rhythmisch.







Pathos

plötz-lich ist er-lo-schen das Licht, wer es ge-tan, ich

f

eindringlich *sehr breit*

weiß es nicht, sie o-der ich, sie_ o-der ich,

ritenuto sempre

ganz leise und süß

o-der A - - mor!_

wieder im Tempo

mp *pp* *sempre piano*

f *beinahe gesprochen*

ja, A-mor!

pp *f schnell einfallend*

Gleich und Gleich.

(Joh. Wolfgang von Goethe.)

Bernhard Seidmann.



„Wir reiten."

(Reinhard Weer.)

St. Lipski. 1916.




Etwas langsamer.
Tempo I.
ir-gend-wo, Und bangt um un-ser Strei-ten. Wir rei - - ten
ad lib.
meno mosso
Langsamer.
Fragt
poco a poco più cresc.
sfz
Kei - ner, wo man mor - gen weilt, Gilt al - les nur dem Heu -
più tranquillo
poco string.
breit
te, Und al-les Land, das wir durch-eilt, Wird un - - serm Heer zur
mf



Beu - te
molto espress.
sfz
pp subito
una corda
Langsam, (träumerisch.)
Am A-bend-himmel lugt ein Stern Fern liegt die Heimat Wel - ten - fern
dolce
l. H.
In blau-en Sehnsuchts - wei - ten, Wir rei - ten, Wir rei - - - ten.
Tempo I.
poco acceler. e cresc.
precip.
ff
ff

XXXVIII. Jahrgang. Beilage zur Neuen Musik-Zeitung. 1917 No. 19
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Kleiner Walzer.

Hans Schink.



Severin Eisenberger freundschaftlichst zugeeignet.

Krakowiak.

St. Lipski, 1916.





marcato
f
con forza
Poco tranquillo.
p
rallent.
a tempo
1.
2.
rubato
f



Tempo I.
risoluto
cresc.
tr
sfz
grandioso
f
sfz
f

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 20

III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.




p
cresc.
sfz
fp
f
mf
f espress.
pp
mf



pizz.
arco
pizz.
arco
Fine.
Langsamer.
Langsamer.
espress.
espress.


A S.
pizz.
arco
rit.
mit Ausdruck
espress.
ritard.
D. C. al Fine

XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 20

III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.

Violine.

Ludwig Gaber.



III. Satz aus dem Klaviertrio in B-Dur.



XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 21

Die Mutter singt.

Alfred Bortz, Op. 21 No. 1




espressione
mf mit Wärme
p
poco riten
pp
a tempo
8
p dolc
pp
pp espressivo
poco lento
p
pp
ppp
pppp

Herrn Hofopernsänger Georg Meader gewidmet.

Abendlied.

(O. Jul. Bierbaum.)

Max Lang.




-mal leis ein We - hen, dann bleibt der A - tem ste - hen der mü-den, mü - den
Welt, nur noch ein za-ges Be - ben fühl' durch die Nacht ich
schweben, auf die der Frie - de sei-ne Hän - de
hält.
pp
p
mf
dimin
(zart.)
ppp
(mit Dämpfer.)
poco rit.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.
Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

Ey, ey! *)

Aus: Des Knaben Wunderhorn.

C. Rud. Mengelberg. Op. 2 No 3.



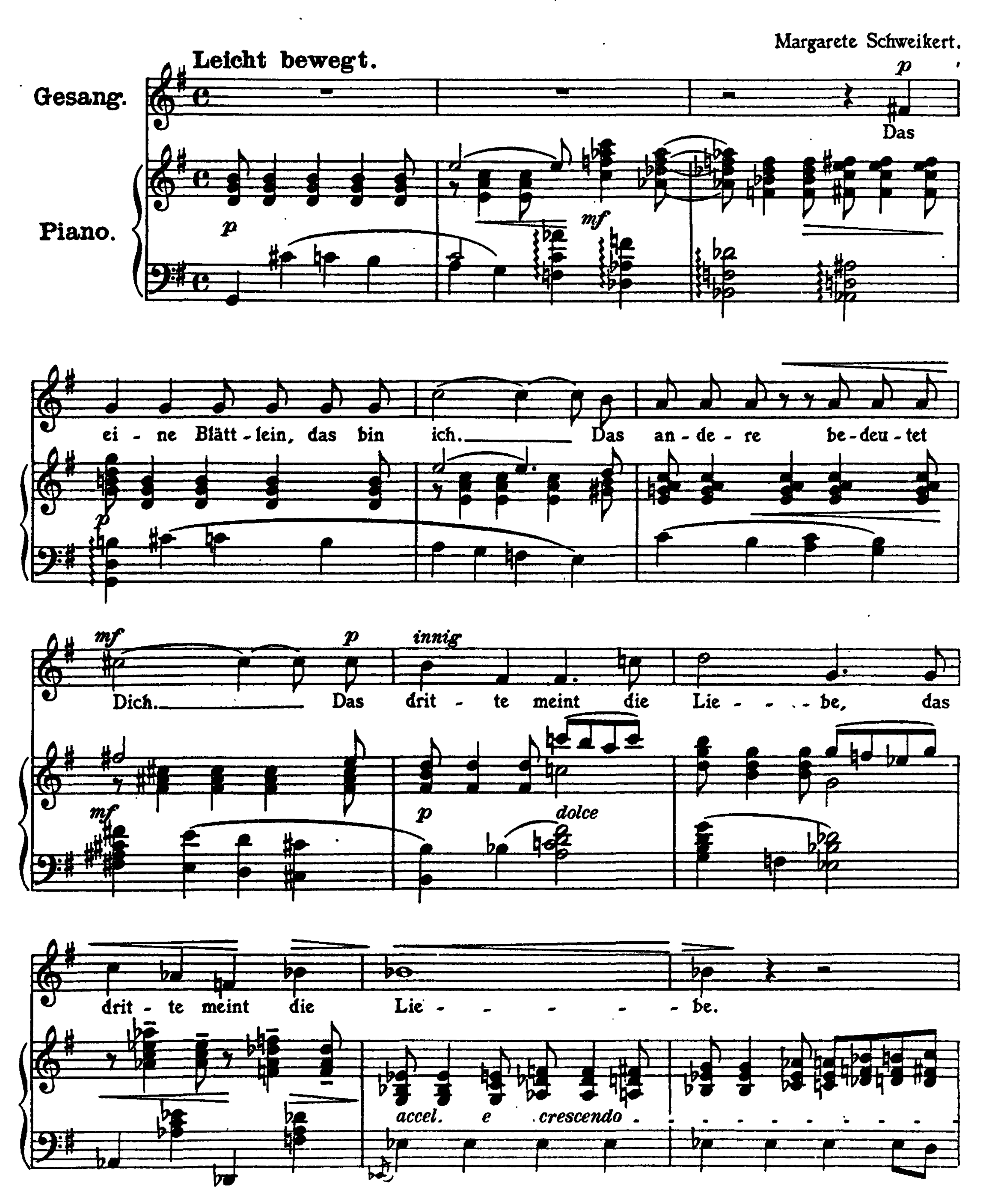
*) Entnommen einem bei C.A. Klemm (Leipzig) erscheinenden Liederkreis.


Schatz hat al - le Mor - gen ein' an - dern Schatz im Sinn.
geht ihr al - le Mor - gen ein an - drer Frei - er nach.
marcato
f
1.
2. Ey,
mf dim.
p mp
2.
f
ein an - drer nach.
f
dim. mf
p
pp
ppp
ff

Mit drei roten Rosenblättern.

(Otto Michaeli.)

Margarete Schweikert.




p
sehr ausdrucksvoll
mp steigern
Ro ter Mund, nun hal - te
still! Ro ter Mund, nun hal - te
sehr ausdrucksvoll
still!
f mit verhaltener Kraft
Weißt du was ich
mf
sempre
crescendo
f
will?
loco
sub. p
dolcissimo
pp mit großer Zartheit und Innerlichkeit
was ich will?
pp

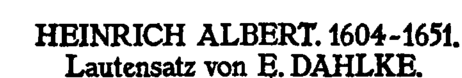
XXXVIII. Jahrgang.

Beilage zur Neuen Musik-Zeitung.

Verlag von Carl Grüninger, Stuttgart-Leipzig.

1917 No. 23

Waldgesang.



HEINRICH ALBERT. 1604-1651.
Lautensatz von E. DAHLKE.

Fröhlich, doch nicht zu schnell.

Gesang. Guitarre.

1. Hier, wo die dik-ken Bäu-me steh'n, in de-ren Schat-ten man kann geh'n, will ich ver-las-sen al-les Leid und mei-ne lan-ge Trau-rig-keit bei-sei-te tun auf ei-ne Zeit.

2. Wie hat doch die Na-tur das Tal so schön ge-zie-ret ü-ber-all. Wer hier nicht los wird sei-ne Pein, wer hier nicht Freud' und Lust nimmt ein, muß ja gar un-em-pfind-lich sein.

3. Was Herz und Augen weiden kann,
Das trifft man hier ja alles an.
Willst du die Sonne? sie ist hier.
Begehrest du den Schatten dir?
Du kannst ihn haben nach Begier.

4. Der Vögel heller Haufe singt,
So daß der ganze Wald erklingt:
Die Nachtigall vor allem macht,
Daß man die andern fast verlacht
Und nur allein auf sie gibt Acht.

5. Wir wollen nicht die letzten sein;
Laßt uns mit ihnen stimmen ein;
Rührt eure Saiten, daß es klingt.
Weg alles, was Betrübnis bringt
Und unsern Sinn zu Unmut zwingt.

6. Kommt eine gute Stunde für,
Nimm sie in acht und halt sie dir.
Schieb deine Fröhlichkeit nicht auf,
Die Jahre kommen bald zu Hauf'
Und enden unsern kurzen Lauf!

7. Wer schenket ein vom Weine hier?
Dies Glas, mein Bruder, bring ich dir.
Soll das Gemüte werden frei
Und ohnig der Melancholei,
So muß ein Trunk auch sein dabei.

Der Rheinwein schafft den Sinnen Kraft.



4. Gleich dabei so steiget auch
Aus dem schönen Glase
Der Geruch durch seinen Brauch
Kräftig durch die Nase.
Ei, wie stärkt er das Gehirn
In erfreuten Wesen,
Daß der Schlaf und auch die Stirn
Alsobald genesen.

5. Sehet nun, wie sich der Wein
Weiß in uns zu schicken,
Daß wir ihm verbunden sein
In gar vielen Stücken.
Kann er unsre Sinne so
Und den Leib begraben,
Ei, so macht euch mit ihm froh,
Weil ihr ihn könnt haben.

Marsch.


AUGUST FERDINAND HAESER. (1818)
Klavierbearbeitung von PAUL GRELLMANN-Jena.
Tempo di Marcia.
Piano.
f
p
tr
f sempre


f
p
ff
f
p
f
p
f
p
f
p
f sempre
ff

II.

Im Volkston.

Johanna Senfter.

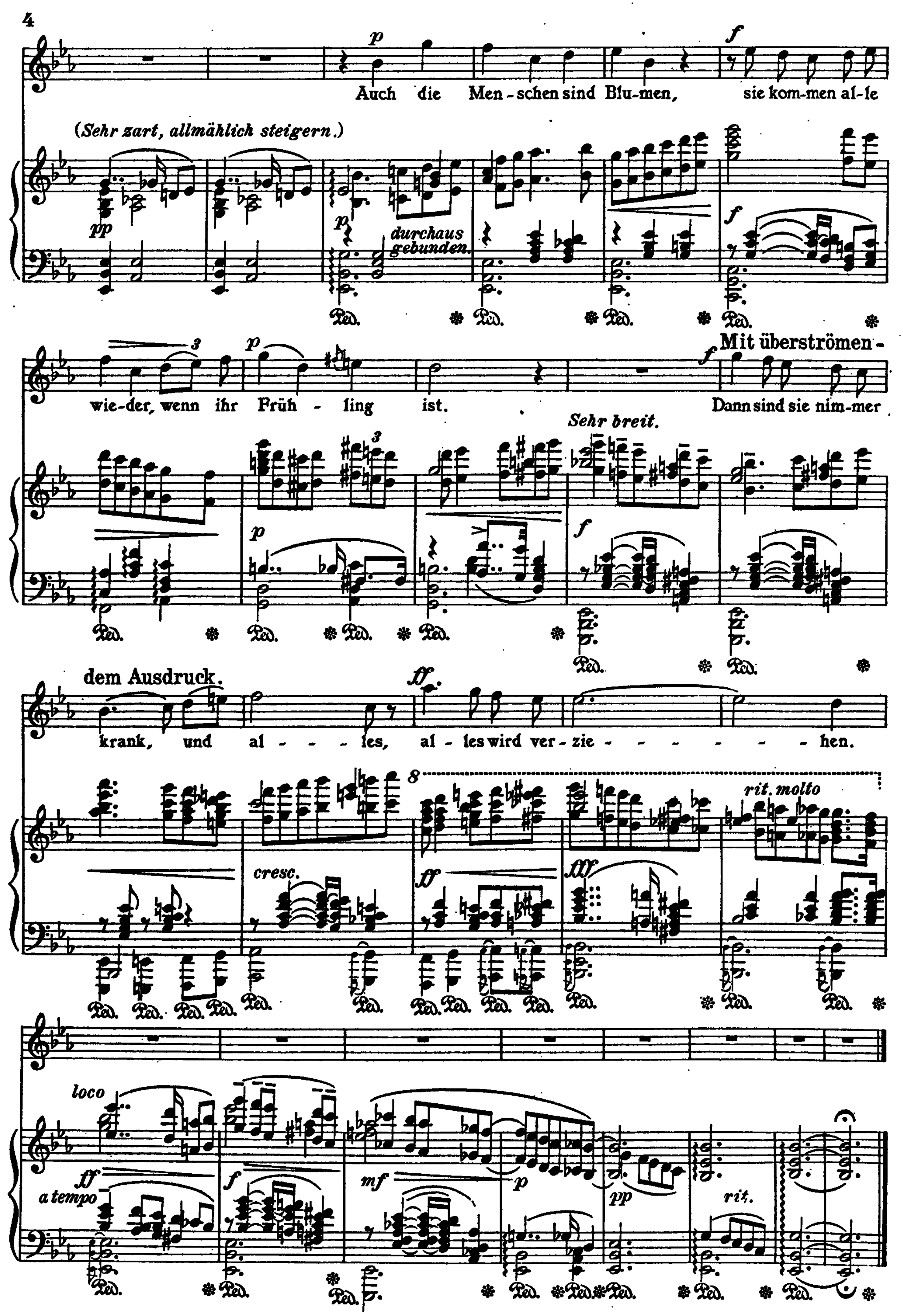




3
p
pp
p
f
mp
mf
zö - - - - - gern
Langsamer.
zögernd

Aus and'rer Welt.




(Sehr zart, allmählich steigern.)
p
Auch die Men-schen sind Blu-men, sie kom-men al-le
pp
p
durchaus gebunden.
f
f
Ped.
wie-der, wenn ihr Früh - ling ist.
p
Mit überströmen-
dem Ausdruck.
Dann sind sie nim-mer
Sehr breit.
krank, und al - - - les, al - les wird ver-zie - - - - - - - hen.
ff
cresc.
fff
rit. molto
loco
a tempo
mf
pp
rit.